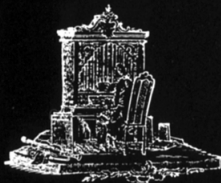




CD-142 STEREO

*Carl Philipp Emanuel Bach
Johann Sebastian Bach
Pieces for Fortepiano & Clavichord*



Inger Grudin-Brandt

A BIS original dynamics recording

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)*(VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig)*

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 1 | * Rondo I (aus Sammlung 2) | 7'39 |
| 2 | * Sonata I (aus Sammlung 5) | 8'42 |
| 3 | * Rondo II (aus Sammlung 5) | 5'45 |
| 4 | Fantasia I (aus Sammlung 5) | 4'59 |
| 5 | Rondo III (aus Sammlung 2) | 7'44 |
| 6 | Sonata III (aus Sammlung 2) | 7'25 |
| 7 | Fantasia II (aus Sammlung 5) | 8'45 |

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)*(Die alte Bach-Gesellschaftsausgabe)***Suite a-moll, BWV 818a** 10'21

- | | | | | | |
|----|----------------|------|----|------------|------|
| 8 | I. Allemande | 2'19 | 11 | IV. Menuet | 1'18 |
| 9 | II. Courante | 1'10 | 12 | V. Gigue | 3'01 |
| 10 | III. Sarabande | 2'32 | | | |

Suite Es-Dur, BWV 819a 12'37

- | | | | | | |
|----|----------------|------|----|-------------|------|
| 13 | I. Allemande | 3'24 | 16 | IV. Bourrée | 1'10 |
| 14 | II. Courante | 2'00 | 17 | V. Menuet | 2'39 |
| 15 | III. Sarabande | 3'18 | | | |

INGER GRUDIN-BRANDT, *fortepiano and clavichord

Carl Philipp Emanuel Bach was born in Weimar in 1714, the second son of Johann Sebastian and Maria Barbara Bach. His musical education started at the keyboard at an early age under his father's direction and when the family moved to Leipzig it was natural for him to attend the famous Thomas School there. On leaving school he enrolled in the law faculty at Leipzig University. During his eight years of university studies he earned his living in various musical pursuits before taking a decisive step in his career as a professional musician in 1738 when he was engaged as court musician to the crown prince Frederick of Prussia, later to be known as Frederick the Great. Bach remained with him for thirty years, a faithful, undervalued and underpaid court harpsichordist. It was a fortunate musician at that time who was engaged at a musical princely court: he received a reasonable salary, had the use of good instruments, perhaps even a small orchestra, and received prompt performance of all his compositions. But for Philipp Emanuel there was another side to the matter. Frederick the Great of Prussia was indeed passionately interested in music but he was at the same time extremely conservative and condoned nothing beyond the *style galant*. Music was performed at his court every evening except Mondays and Fridays and the programme had been decided once and for all: for forty years the same 300 concertos by either Quantz or Graun were played in a particular order... One can imagine how Philipp Emanuel must have sighed with relief when after numerous requests he was at last freed from his position — the king was reluctant to let him go — to take over the much more attractive post of musical director to the city of Hamburg, with responsibility for five large churches, a substantial salary and every opportunity for mixing in the artistic and literary circles in the prosperous Hanseatic city. There was much for Bach to do in Hamburg. He wrote music, gave concerts, published music and, on a modest scale, traded in instruments. Bach, who was a man of education, presumably took an active part in cultural life, the more so in that he lived during the 'enlightenment', a period of great change. He had a wide reputation as a composer and player and when he died in 1788, the year preceding the French Revolution, he was a respected and wealthy man and a musician of international repute.

Carl Philipp Emanuel Bach wrote a great deal of music in every possible genre but it is as a composer and executant of keyboard music that he is remembered. We know of a large number of concertos for keyboard and orchestra, a large number of keyboard sonatas, both single ones and collections, such as the six Prussian and the six Württemberg sonatas for harpsichord, the six sonatas *18 Probestücken* pedagogically arranged to illustrate his manual *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* which appeared in two parts in 1753 and 1762, together with much chamber music in which the keyboard plays a leading part. But of greater interest are *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber* which were published during his last years in Hamburg (1779-1787). It is here at the clavichord that Philipp Emanuel Bach shows his true face. Court music is now a very long way away. In addressing himself to 'Kenner und Liebhaber' Bach turned to a select group not of professional musicians but of amateurs who were not only musical but were at home with all the fine arts of the day, including philosophy. It is my view that a gifted person like Philipp Emanuel in mid-Europe in the 1780s must have felt a challenge: the old traditions and rules were weary and it was necessary to discover new ideas and new ways in which to express them. And Philipp Emanuel composed something never previously seen, something really new. He recognizes no conventions and no limits. He experiments with sound, form and content. He is pointed and ironical. He writes directly for the new instrument, the fortepiano. From the last of Philipp Emanuel's keyboard compositions the line goes directly to the piano music of Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven, and these six albums of works for clavichord and fortepiano are central in the literature of the keyboard. We also know that Haydn and Mozart deeply admired Philipp Emanuel Bach. We remember Haydn's remark: 'He is the master, we are the pupils. If there is anything we know, we have learnt it from him'.

The task of performing Philipp Emanuel's works is not entirely straightforward for today's musician. Even a careful perusal of 18th century manuals on playing keyboard instruments does not tell us with any certainty how to handle a score which, for page after page, offers not even a simple bar-line for help. The music

contains violent changes of mood of a sort which we do not expect in 18th century music. Philipp Emanuel's later keyboard music does not fit readily into any musical pigeon-hole and even at a distance of 200 years maintains a revolutionary flavour. Truly an extraordinary musical development: beginning as a conventionally 'safe' court composer and ending as an exponent of the avant-garde.

The key to Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard music is provided by the clavichord. Philipp Emanuel Bach and the clavichord are indeed quite inseparable entities. No-one else has written so brilliantly for the clavichord and no-one can really understand his music who has not approached it through the clavichord. A brief explanation seems called for.

The 'keyboard' (Clavier) of Bach's time referred variously to the harpsichord, the clavichord and the pianoforte (= fortepiano).

The construction and performance of the harpsichord had reached an absolute peak in mid-eighteenth century France with such masters as Rameau, Duphy and Forqueray the younger. Towards the end of the century developments tended to be mannered and even decadent. Nothing that was true to the harpsichord and provided a viable future was produced either regarding the instrument's construction or its repertoire. But since there were plenty of good instruments in use in Europe it was not possible merely to ignore the harpsichord. It was usual to point out that a piece might be played on the 'pianoforte or harpsichord' and this practice was continued well into the nineteenth century. The sort of harpsichord used by Philipp Emanuel would probably have had two manuals with a range of five octaves and probably three stops.

The pianoforte had been invented as early as 1709 by the harpsichord-maker Bartolomeo Christofori in Florence and had been presented as a harpsichord on which one could play *piano* and *forte* merely by touch, hence the name pianoforte. But the instrument was unsound mechanically and all sorts of attempts to improve it were undertaken until the 1770s when Johann Andreas Stein (1728-92) developed the Prell- or Wiener-Mechanik in Augsburg. At the Potsdam court there were no less than fifteen pianofortes of the earlier type in Philipp Emanuel's day,

all of them built by the great Gottfried Silbermann (1683-1753) who had also built Philipp Emanuel's clavichord. But neither Philipp Emanuel himself nor his illustrious father, who during the famous visit to Frederick the Great in 1747 made the acquaintance of these pianofortes by Silbermann, succeeded in showing more enthusiasm than their servile position demanded, and this is understandable. The Silbermann pianoforte was weak in tone, probably not much louder than a good clavichord, and as regards dynamic range — which was the whole point of the instrument — it was in fact very limited. The unfortunate player probably had to spend as much time making repairs to his instrument as actually playing on it. When Philipp Emanuel writes for the fortepiano he has in Hamburg of the 1770s met a south German instrument, probably one by Stein. This instrument is still no larger than a harpsichord, just a little heavier but remaining light and graceful. Its range is five octaves and it has two strings to each note except in the descant where there are three. The hammers are covered with leather and instead of pedals there are two knee-levers for raising the dampers. The technique for playing a Vienna pianoforte is quite different from modern piano technique in that the keys travel a much shorter distance and the dynamic range is limited. An attempt to produce a massive *forte* on a Stein instrument merely results in extra work for the piano tuner. Even normal harpsichord technique can be too heavy-fisted. It is to the experience of the clavichord that one must turn. In return the Stein pianoforte is immediately responsive to every mere suggestion of a change in articulation and touch and its clear tone, rich in harmonics, mixes with other instruments of the day without creating the slightest problem of balance.

But the instrument to which Philipp Emanuel was most attached was undoubtedly the clavichord. In *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* he speaks of the harpsichord with respect, of the fortepiano with some reserve and of the clavichord with feeling. Contemporary accounts of Philipp Emanuel's playing of the clavichord are unanimous: he spellbound his listeners with an ethereal tone and a range of expression that was unequalled. The clavichord had then been in existence for nearly four hundred years but it reached a peak in its history in Germany at precisely this age of 'Empfindsamkeit'. Mechanically the clavichord is

very simple, the player remaining in direct contact with the strings, even able to influence a note which has already been struck. This allows a true vibrato to be produced, an effect known as 'Bebung' which has always been a favourite of clavichord players. In spite of its gentle tone the clavichord allows a wide range of dynamics and it answers immediately to the slightest change of touch. Unfortunately it is just as responsive to carelessness of touch and the player has literally to create every tone himself with his fingers. This requires a special technique with very active finger-work, in which all the action is below the knuckles. In Bach's day clavichord technique was considered fundamental to all keyboard playing. If one could play the clavichord the other keyboard instruments caused no technical problems. That the clavichord did not survive the nineteenth century is surely a result of its gentle voice.

This recording uses a copy of a clavichord built by Christian Gottlob Hubert (1714-93). It is probably similar to the type of instrument Carl Philipp Emanuel had at his disposition: five octaves with two strings to a note, and unfretted.

Recording the clavichord presents intricate problems. In order to capture the acoustical coupling between instrument and room which is so essential a part of the instrument's tone it is necessary to place the microphones at a distance from the instrument and to increase their sensitivity accordingly. The microphones then pick up not only the sound of the clavichord but also any other sounds in the vicinity. Although this recording was made in the country and at night we were not able to exclude an early rising little bird which insisted on singing a solo to the *C major Fantasy*. May the listener forgive our Lord, the little bird and the recording team, and console himself with the thought that Carl Philipp Emanuel Bach was probably often accompanied by birdsong when he was playing the clavichord for his friends.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) should require no presentation, yet it remains the case that the greater part of his keyboard oeuvre remains unknown to contemporary pianists. Of twenty complete suites for keyboard instrument, only some six to eight are regularly played and the remainder are largely ignored, not to mention the toccatas and other works. Neither the *E flat major* nor the *A minor Suite*

is to be found in any of the major collections. They can be thought of as two leftover French suites which could not find room in the collections. They are in mood and form similar to the other French suites, which in my view justify the attribute 'French': they are more closely related than the others (English Suites and Partitas) to the French style of playing with which — as we know — Bach was acquainted, and which he admired.

The *Suite in E flat major* lacks the usual gigue at the end but that from the *Fourth French Suite* may be substituted if a gigue be required. The *A minor Suite* exists in two versions, one of six and one of four movements, the latter being musically of much greater simplicity. I have chosen to play the former version, omitting the prelude which is not well suited to the clavichord.

Inger Grudin-Brandt

Inger Grudin-Brandt was born in Stockholm and studied the piano there with Gottfrid Boon and Hilda Waldeland and in Darmstadt with Hans Leygraf. From 1958 until 1962 she studied the harpsichord with Fritz Neumeyer at the State High School for Music in Freiburg. In 1962 she made her German and Swedish débuts as a harpsichordist and has since given concerts and taught in both countries. In 1971 she returned to Sweden where she has given numerous courses in playing the harpsichord, not least in the Institute for Musical Research at the University of Stockholm, and has given regular concerts. She has also given concerts with the intermedia group 'Grudinska Selskapet' which was founded in 1974 and which devotes itself to studying and performing historical styles in texts, music, dance and costume.

Carl Philipp Emanuel Bach wurde 1714 in Weimar als zweiter Sohn von Johann Sebastian und Maria Barbara Bach geboren. Schon sehr früh bekam er den ersten Musikunterricht, namentlich im Klavierspiel, von seinem Vater, und als die Familie nach Leipzig übersiedelte, besuchte er dort die berühmte Thomanschule. Nach beendetem Schulgang wurde er als Student der Rechtswissenschaften an der Leipziger Universität immatrikuliert. Danach bestritt er während eines achtjährigen Studiums durch allerlei musikalischen Betätigungen seinen Lebensunterhalt, bevor er 1738 endgültig die Musikerlaufbahn betrat, und zwar durch das Annehmen einer Stellung beim Hofe der damaligen Kronprinzen Friedrich von Preussen, später Friedrich des Großen. An seinem Hofe verlieb Carl Philipp als treuer, wenig geschätzter und schlecht bezahlter Hofcembalist nicht weniger als 30 Jahre lang. Eine Stellung an einem musikliebenden Hofe war für die Musiker der damaligen Zeit ein großes Glück. Man hatte dort einen einigermaßen sicheren Lebensunterhalt, verfügte über gute Instrumente, vielleicht sogar über eine kleine Hofkapelle, und was man komponierte, wurde sofort aufgeführt... Doch hatte für Carl Philipp Emanuel dieses Glück ein doppeltes Gesicht. Wenn Friedrich der Große sich auch leidenschaftlich für Musik interessierte, so war er doch äußerst konservativ in seinem Musikgeschmack und wollte von nichts anderem wissen als dem sogenannten galanten Stil. An seinem Hofe wurde jeden Abend Kammermusik gespielt außer Montags und Freitags, und das Programm war ein für alle Mal festgelegt: es wurden in einer bestimmten Reihenfolge 300 *Concerti* von entweder Graun oder Quantz turnusmäßig vorgetragen, wieder und wieder, 40 Jahre lang! Man möge sich die Erleichterung Bachs vorstellen, als es ihm nach wiederholtem Bitten endlich gelang, von seinem Hofdienst entlassen zu werden — der König ließ ihn nur ungern gehen — um den wesentlich attraktiveren Posten als Musikdirektor der Stadt Hamburg anzutreten, mit der Oberaufsicht über fünf große Kirchen, einem anständigen Gehalt, und reichlich Gelegenheit, Zugang zu den literarischen und kunstverständigen Kreisen der wohlhabenden Hansestadt zu finden. In Hamburg betätigte sich Bach auf vielen Gebieten. Er komponierte, konzertierte, gründete einen Musikverlag, und trieb sogar, in beschränktem Maße, Handel mit Musikinstrumenten. Man darf annehmen, daß Carl Philipp

Emanuel Bach, der ja eine gute Allgemeinbildung besaß, und in jener Zeit der großen Veränderungen lebte, die wir die Aufklärungszeit nennen, an allem was sich zur damaligen Zeit auf dem kulturellen Gebiet ereignete, einen lebhaften Anteil nahm. Sein Ruhm als Klavierspieler und Komponist war weit verbreitet; und als er 1788 das Zeitliche segnete, ein Jahr vor Ausbruch der französischen Revolution, war er ein hochangesehener und wohlhabender Bürger und ein Musiker von internationalem Ruf.

Carl Philipp Emanuel Bach hat eine Menge Musik aller Gattungen geschrieben. Seinen Platz in der Musikgeschichte hat er sich jedoch als Klavierspieler und -komponist erobert. Wir kennen aus seiner Hand u.a. eine große Zahl Klavierkonzerte mit Orchester und eine Menge Klaviersonaten, in Sammlungen geordnet oder freistehend. Man denke an die sechs *Preussischen* und die sechs *Württembergischen Sonaten* sowie die sechs Sonaten aus den *18 Probestücken* bestehend, in pädagogischer Weise fortschreitend geordnet, die er als Beispiele zu seiner Klavierschule herausgab, welche in zwei Teilen erschien, jeweils in den Jahren 1753 und 1762, und den Titel *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* trug. Dazu kommt eine erhebliche Menge Kammermusik, worin dem Klavier eine große Bedeutung zukommt. Am interessantesten sind doch *Die sechs Sammlungen von Sonaten, Freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber*, die er während seiner letzten Jahre in Hamburg komponierte, zwischen 1779 und 1787. Hier, am Klavichord, zeigt Carl Philipp sein wahres Gesicht. Hier ist er der höfischen Musik sehr fern. Mit der Adresse „Kenner und Liebhaber“ wendet sich Bach an einen kleinen beschränkten Kreis von Eingeweihten, nicht etwa Berufsmusiker, sondern eben Liebhaber, die außer in der Musik auch in den übrigen schönen Künsten zuhause waren, darin einbegriffen der Philosophie. Persönlich könnte ich mir vorstellen, daß eine Begabung wie die Bachs in einer Zeit wie die 1780er Jahre und in der Mitte Europas lebend, die Herausforderung empfunden haben muß: die alten Traditionen waren verbraucht, die alten Regeln hinfällig, es mußte etwas Neues herbei an Gedanken, Formen und Mitteln. Und Philipp Emanuel komponierte etwas noch nie Dagewesenes, etwas echt Neues. Ihm sind nicht mehr Grenzen gesetzt, nichts Althergebrachtes ist mehr göltig. Er experimentiert mit Klängen,

Formen und Inhalt. Er geißelt und ironisiert. Er setzt Musik direkt für das neue Instrument Fortepiano. Von dem späten Klavierwerk Bachs geht ein gerader Weg zu Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven. Diese *sechs Sammlungen für Kenner und Liebhaber* sind zentral in der Klaviermusik überhaupt. Wir wissen ja auch, daß Haydn und Mozart den Philipp Emanuel sehr bewundert haben. Man erinnere sich an den Spruch Haydns: „Er ist der Meister, wir sind die Lehrbuben; wenn wir etwas können, haben wir es von ihm gelernt.“

Einem heutigen Spieler fällt die Aufgabe, Bachs Werke zu spielen, nicht ganz leicht. Auch ein fleißiges Studium alter Traktate über die Kunst, verschiedene ältere Tasteninstrumente zu spielen, gibt keine sichere Auskunft darüber, wie wir uns einem Notenbild gegenüber, das seitenlang nicht mal einen einzigen Taktstrich als Stütze anzubieten hat, verhalten sollen. Diese Musik enthält schroffe Übergänge zwischen widerspruchsvollen Gefühlen in einer Art, die wir mit der Musik des 18. Jahrhunderts zu verknüpfen nicht gewöhnt sind. Philipp Emanuels spätere Klaviermusik paßt in keine musikgeschichtliche Sparte so recht hinein, und die Musik klingt heute noch, nach 200 Jahren, revolutionär. In der Tat eine außergewöhnliche Entwicklung eines Musikers: in der Jugend als angespaster, herkömmlicher Hofmusiker anzufangen — um auf seine alten Tage zum Avantgardisten zu werden!

Der Schlüssel zu Bachs Klaviermusik heißt Klavichord. Carl Philipp Emanuel Bach und Klavichord sind zwei unzertrennliche Begriffe. Keiner hat so kongenial für Klavichord geschrieben wie er, und keiner kann seine Musik richtig verstehen, der sich ihr nicht mittels dem Klavichord genähert hat. Hier ist eine kleine Übersicht am Platze.

Wenn man zu Bachs Zeiten von *Clavier* spricht, so meint man damit entweder Cembalo, Klavichord oder Pianoforte (= Fortepiano).

Die Kunst des Cembalospieles und -bauens hatte in Frankreich in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Meistern wie Rameau, Duphy und Forqueray d.J. ihren absoluten Höhepunkt erreicht. Was nachher gegen Ende des Jahrhunderts mit dem Cembalo gesehehen ist, sind Nachklänge und teilweise Dekadenz gewesen. Etwas Neues und Lebensfähiges, was dem Cembalo zu eigen ist, wird weder im

Instrumentenbau noch in der Komposition hervorgebracht. Da es aber immer noch viele gute Instrumente im ganzen Europa gab, konnte man in der Klaviermusik das Cembalo nicht schlechtin ignorieren. Man weist gerne darauf hin, daß ein Stück für „Pianoforte oder Cembalo“ geschrieben ist, was man übrigens noch eine ganze Weile ins 19. Jahrhundert hinein tut. Das Cembalo, das Carl Philipp spielte, dürfte zweimanualig gewesen sein, und den Umfang von fünf Oktaven sowie drei Register gehabt haben.

Das Pianoforte wurde schon 1709 in Florenz von dem Cembalobauer Bartolomeo Christofori erfunden. Es wurde als ein neuartiges Cembalo herausgebracht, auf dem man allein durch den Anschlag *piano* und *forte* spielen konnte, daher der Name Pianoforte. Es war aber mechanisch und klanglich unzulänglich und wurde der Gegenstand allerlei Experimente und Verbesserungen bis in die 1770er Jahre hinein, als Johann Andreas Stein (1728-92) in Augsburg die sogenannte Prell- oder Wienermechanik entwickelte. Am Potsdamer Hofe gab es zu Bachs Zeiten nicht weniger als fünfzehn Pianoforte der früheren Typs, sämtliche von dem berühmten Gottfried Silbermann (1683-1753) gebaut, der ja auch Bachs Klavichord gebaut hatte. Aber weder Philipp Emanuel selbst noch seinem berühmten Vater, der bei einem viel umschriebenen Besuch bei Friedrich dem Großen im Jahre 1747 diese Silbermann-Flügel kennenlernte, ist es gelungen, mehr Begeisterung diesen Instrumenten gegenüber hervorzubringen als es die Untertänigkeit verlangte, was verständlich ist. Der Silbermann-Flügel hatte einen leisen Ton, wahrscheinlich klang er unwesentlich lauter als ein gutes Klavichord, und das, was sein großer Verdienst sein sollte, nämlich die Dynamik, war eng begrenzt. Der arme Spieler mußte wahrscheinlich dazu noch genau so viel Zeit mit dem Reparieren wie mit dem Spielen seines Instrumentes verbringen. Wenn Philipp Emanuel Bach für das Fortepiano schreibt, so hat er in Hamburg in den 1770er Jahren schon einen Flügel vom süddeutschen Typus kennengelernt, vermutlich von Stein. Dieser Flügel ist immer noch nicht größer als ein Cembalo, nur unwesentlich schwerer, in der Form aber leicht und elegant. Er hat einen Umfang von fünf Oktaven, und ist zweisaitig, bis auf den Diskant, der dreisaitig ist. Die Hammer sind mit Leder bezogen und anstatt Pedale hat er zwei Kniehebel

zur Hebung der Dämpfer. Die Spieltechnik des Wienerflügels unterscheidet sich erheblich von der des heutigen Klaviers, da der Tiefgang der Tasten gering und die Dynamik immer noch begrenzt ist. Der Versuch, dem Stein-Flügel ein „anständiges“ Forté abzuverlangen, endet bloß mit einem Extraverdienst der Klavierstimmers. Sogar eine normale Cembalospieldtechnik kann sich als zu grob herausstellen — eher muß man am Wienerflügel seine Erfahrungen vom Klavichordspiel verwerten. Als Entgelt beantwortet der Stein-Flügel sofort jedwede Andeutung des Spielers in puncto Artikulation und Anschlag, und sein heller, übertonsreicher Klang läßt sich hervorragend mit den anderen Kammermusikinstrumenten der damaligen Zeit vermischen.

Das Instrument aber, was Carl Philipp Emanuel am meisten am Herzen lag, und das am besten dem Geist der empfindsamen Zeit entspricht, ist ohne jeden Zweifel das Klavichord. Im *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, spricht er mit Achtung über das Cembalo, mit Zurückhaltung über das Fortepiano, und mit Wärme über das Klavichord. Zeitgenössische Schilderungen von Bachs Klavichordkunst sind übereinstimmend: er hat seine Zuhörer durch einen überirdisch schönen Ton verzaubert, und der Ausdruck seines Spiels war unvergleichlich. Das Klavichord, um diese Zeit als Instrument beinahe schon 400 Jahre alt, blühte eben in Deutschland und in dieser „empfindsamen Epoche“ auf, und erlangte jetzt seine größte Bedeutung. Die Mechanik beim Klavichord ist sehr einfach. Sie ermöglicht dem Spieler einen direkten Kontakt mit der Saite, sogar die Einwirkung auf einen schon angeschlagenen Ton. Dadurch kann man ein regelrechtes Vibrato erzeugen, das „Bebung“ genannt wird, und ein zu allen Zeiten beliebtes Ausdrucksmittel der Klavichordspieler gewesen ist. Trotz seines Mangels an Lautstärke gibt das Klavichord reichlich Möglichkeit zur dynamischen Gestaltung und jeder feinste Wechsel im Anschlag ist sofort hörbar. Leider wird das Fehlen von Anschlagbemühungen genau so spürbar, denn der Spieler muß mit den Fingern selbst jeden Ton buchstäblich schaffen. Daraus ergibt sich eine Spieltechnik mit äußerst aktivem Fingerspiel, wo die ganze Arbeit unterhalb der Knöchel geleistet wird. Das Klavichordspiel wurde in dieser Zeit als Grundlage für jegliches Klavierspiel betrachtet. Wer dessen fähig war, hatte bei den übrigen

Tastensinstrumenten keine weiteren technischen Probleme zu fürchten. Wer die verschiedenen historischen Tastensinstrumente kennengelernt hat, wird diesem beipflichten. Das Klavichord wurde dem 19. Jahrhundert nicht genehm, sicherlich deswegen, weil es so leise ist.

Für diese Aufnahme wurde eine Kopie von einem Klavichord von Christian Gottlob Hubert (1714-93) verwendet. Es dürfte dem Instrument entsprechen, worüber Carl Philipp Emanuel Bach verfügte: fünf Oktaven Umfang, zweichörig und ungebunden.

Leider bietet die Aufnahme von Klavichordmusik verstrickte Probleme. Um die spezielle Raumwirkung, die den besonderen Reiz des Klavichordes darstellt, mit aufnehmen zu können, müssen die Mikrophone in einigem Abstand vom Instrument aufgestellt und auf höchste Empfindlichkeit eingestellt werden. Dadurch nehmen sie nicht nur das Klavichordspiel, sondern auch alle andere Geräusche binnen Hörweite auf. Obwohl die Aufnahme auf dem Lande und in den Nachtstunden gemacht wurde, ist es uns nicht gelungen, einen kleinen Fröhaufsteher — ein singendes Vögelchen — das partout sein Solo zur *C-Dur-Phantasie* singen wollte, fernzuhalten. Möge der Hörer unserem Herrgott, dem Vögelchen und der Aufnahmeleitung verzeihen und zu gleitet worden ist, als er im Freundeskreise das Klavichord spielte.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) ist hinlänglich bekannt und sein Werk bedarf keiner Introdution. Doch ist der größte Teil seines reichhaltigen Klavierwerkes dem heutigen Klavierspieler erstaunlich wenig geläufig. Von seinen über 20 voll ausgebauten Klaviersuiten werden 6 bis 8 immer wieder gespielt und den Rest außer Acht gelassen, von den Toccaten u.a. ganz zu schweigen. Diese beiden *Suiten*, *Es-Dur* und *a-moll* sind in keiner der großen Sammlungen enthalten. Sie sind ihrem Charakter und Umfang nach als französische Suiten zu betrachten, die übrig geblieben sind und in der Sammlung keinen Platz mehr fanden. Die französischen Suiten tragen meiner Meinung nach ihren Namen mit einem gewissen Recht, denn sie knüpfen mehr als die englischen und die Partiten an die französische Spielart an, von der wir wissen, daß Bach sie gut kannte und sehr schätzte.

Die *Es-Dur-Suite* vermißt die übliche Gigue am Schluß. Doch könnte man, ohne dem Stück Gewalt anzutun, ohne weiteres die Gigue aus der *französischen Suite Nr. 4 Es-Dur* am Schluß hinzufügen. Die *a-moll-Suite* gibt es in zwei Fassungen, eine mit sechs und eine mit vier Sätzen. Letztere ist auch musikalisch von einfacherem Schnitt. Hier ist die erste Fassung bevorzugt worden, doch wurde das Präludium weggelassen, da es weniger klavichordmäßig ist.

Inger Grudin-Brandt

Inger Grudin-Brandt wurde in Stockholm geboren, studierte dort Klavier für Gottfrid Boon und Hilda Waldeland, später in Darmstadt für Hans Leygraf. 1958-62 studierte sie Cembalo bei Prof. Fritz Neumeyer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i.Br.. 1962 trat sie mit eigenen Konzerten in Deutschland und Schweden hervor, seitdem Konzerte und Lehrtätigkeit in den beiden Ländern. Seit 1971 ist Inger Grudin-Brandt wieder wohnhaft in Schweden, wo sie zahlreiche Cembalokurse gegeben hat, u.a. bei der musikwissenschaftlichen Institution der Stockholmer Universität, und auch fleißig konzertiert. 1974 gründete sie die Intermediagruppe „Grudinsche Gesellschaft“, die sich Stilstudien vergangener Epochen in Wort, Ton, Tanz und Kostüm widmet.

Carl Philipp Emanuel Bach, le second fils de Johann Sebastian et de Maria Barbara Bach, est né à Weimar en 1714. Il entreprit très tôt des études musicales sur un instrument à clavier sous la direction de son père et, lorsque la famille déménagea à Leipzig, il était tout naturel qu'il y fréquente la célèbre école Thomas. Sa scolarité terminée, il se fit immatriculer à la Faculté de Droit de l'université de Leipzig. Pendant ses huit ans à l'université, il gagna sa vie grâce à différentes activités musicales avant de faire un pas décisif dans sa carrière de musicien professionnel en acceptant, en 1738, un poste de musicien à la cour du prince héritier Frédéric de Prusse, connu ensuite sous le nom de Frédéric le Grand. Bach resta fidèlement pendant 30 ans un claveciniste sous-estimé et sous-payé à cette cour. Il avait de la chance le musicien de l'époque qui était engagé à une cour princière musicale: il recevait un salaire raisonnable, avait accès à de bons instruments, peut-être même à un petit orchestre et toutes ses compositions étaient rapidement jouées. Il y eut pourtant un envers à la médaille pour Philipp Emanuel. Frédéric le Grand de Prusse était assurément un passionné de la musique mais il était en même temps très conservateur et il ne tolérait que le style galant. On faisait de la musique à cette cour chaque soir sauf le lundi et le vendredi et le programme avait été décidé une fois pour toutes: pendant 40 ans, les mêmes 300 concertos de Quantz ou de Graun furent joués dans un ordre déterminé... On peut imaginer quel soupir de soulagement Philipp Emanuel a dû pousser lorsque, après maintes demandes, il fut finalement relevé de ses fonctions — le roi n'était pas heureux de son départ — ce qui lui permit de prendre le poste beaucoup plus intéressant de directeur de la musique à Hambourg; il devint ainsi responsable de cinq grandes églises, reçut un salaire substantiel et eut de multiples occasions de se mêler aux cercles artistiques et littéraires de la prospère ville hanséatique. Bach avait beaucoup à faire à Hambourg. Il composait, donnait des concerts, éditait de la musique et faisait un peu de commerce d'instruments. Un homme de belle éducation, Bach dut prendre une part active à la vie culturelle, surtout qu'il vécut dans le "Siècle des lumières", une période de grands changements. Il était très connu comme compositeur et exécutant et, à sa mort en 1788, l'année précédant la révolution française, il était un homme riche et respecté et un musicien de réputation internationale.

Carl Philipp Emanuel Bach écrit beaucoup de musique dans tous les genres possibles mais on se rappelle surtout de lui comme compositeur et interprète de musique pour instrument à clavier. On connaît un grand nombre de concertos pour clavecin et orchestre et de sonates pour clavecin, individuelles et en collections, dont les six sonates prussiennes et les six sonates Württemberg, les six sonates *18 Probestücken* arrangées pédagogiquement pour illustrer son manuel *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* qui sortit en deux sections en 1753 et 1762 avec beaucoup de musique de chambre où le clavecin joue un rôle principal. Mais *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber*, publiées pendant ses dernières années à Hambourg (1779-1787), sont plus intéressantes encore. C'est ici, au clavicorde, que Carl Philipp Emanuel Bach montre son vrai visage. Il est maintenant bien loin de la musique de cour. En s'adressant aux "Kenner und Liebhaber" (Connaisseurs et mélomanes), Bach se tourne vers un groupe choisi non de musiciens professionnels mais d'amateurs qui étaient familiers non seulement avec la musique mais encore avec tous les autres beaux-arts du temps, dont la philosophie. Je pense qu'un homme aussi talentueux que Philipp Emanuel en Europe centrale dans les années 1780 a dû sentir un défi: les vieilles lois et traditions étaient usées et il était nécessaire de découvrir de nouvelles idées et façons de les exprimer. Et Philipp Emanuel composa quelque chose de jamais vu, quelque chose de vraiment nouveau où il n'admit ni conventions ni limites. Il expérimenta avec le son, la forme et le contenu. Il est plein de sous-entendus et ironique. Il écrit directement pour le nouvel instrument, le forte-piano. La dernière composition pour instrument à clavier de Philipp Emanuel mène tout droit à la musique pour piano de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven et ces six albums d'œuvres pour clavicorde et forte-piano sont centraux dans la littérature des instruments à clavier. Nous savons aussi que Haydn et Mozart admiraient profondément Philipp Emanuel Bach. On se rappellera de ces paroles de Haydn: "Il est le maître, nous sommes les élèves. Quoi que nous sachions, nous l'avons appris de lui."

L'interprétation des œuvres de Philipp Emanuel n'est pas tout à fait simple pour le musicien d'aujourd'hui. Même une lecture attentive des manuels du 18^e siècle sur

l'exécution aux instruments à clavier ne nous dira pas avec certitude comment traiter une partition qui, page après page, n'offre même pas l'aide d'une seule barre de mesure. La musique renferme de violents changements d'humeur, d'une sorte inattendue dans la musique du 18^e siècle. La musique tardive pour clavier de Philipp Emanuel ne suit pas de modèle musical établi et 200 ans n'ont pas réussi à lui ravir sa touche révolutionnaire. Voici vraiment un développement musical extraordinaire: débutant comme un compositeur de cour conventionnellement "assuré" et finissant comme représentant de l'avant-garde.

Le clavicorde fournit la clé de la musique pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach. Lui et le clavicorde sont des entités assez inséparables. Personne d'autre n'a écrit pour le clavicorde avec autant de brillance et personne ne peut vraiment comprendre sa musique s'il ne s'en est approché au moyen du clavicorde. Une brève explication s'impose ici.

Le "clavier" du temps de Bach pouvait désigner le clavecin, le clavicorde et le pianoforte (= forte-piano).

La construction et l'emploi du clavecin avaient atteint un sommet absolu dans la France du milieu du 18^e siècle avec des maîtres comme Rameau, Duphly et Forqueray le jeune. Vers la fin du siècle, les développements eurent tendance à être maniérés et même décadents. Rien de viable ni de conforme au clavecin ne fut produit quant à la construction de l'instrument ou à son répertoire. Mais comme il y avait beaucoup de bons instruments en usage en Europe, il est impossible d'ignorer tout simplement le clavecin. Il était courant d'indiquer qu'une pièce pouvait être jouée "au pianoforte ou au clavecin" et cette pratique se poursuivit jusque tard dans le 19^e siècle. La sorte de clavecin employé par Philipp Emanuel avait probablement deux claviers avec une étendue de cinq octaves et trois jeux.

Le pianoforte avait été inventé en 1709 déjà par le facteur de clavecins Bartolomeo Christoferi à Florence et il avait été présenté comme un clavecin sur lequel on pouvait jouer piano et forte à l'aide du toucher seulement, de là le nom de pianoforte. Mais l'instrument était mécaniquement peu valable et on essaya par bien des moyens de l'améliorer jusque dans les années 1770 quand Johann Andreas Stein (1728-1792) développa la mécanique Prell ou Wiener à Augsbourg. La cour à Potsdam disposait

de 15 pianofortes du type de l'époque de Philipp Emanuel, tous bâtis par le grand Gottfried Silbermann (1683-1753) qui avait également bâti le clavicorde de Philipp Emanuel. Mais ni Philipp Emanuel ni son illustre père qui, lors de sa célèbre visite à Frédéric le Grand en 1747, avait pris connaissance de ces pianofortes de Silbermann, ne réussirent à montrer plus d'enthousiasme que leur condition servile ne l'exigeait, et c'est compréhensible. La sonorité du pianoforte de Silbermann était faible, probablement pas plus forte que celle d'un bon clavicorde et, quant à l'étendue des nuances — justement l'essentiel de l'instrument — elle était en fait très limitée. Le pauvre instrumentiste devait probablement passer autant de temps à réparer l'instrument qu'à en jouer. Lorsque Philipp Emanuel écrivit pour le forte-piano, il avait trouvé, à Hambourg dans les années 1770, un instrument sud-allemand, probablement un de Stein. Cet instrument n'était encore pas plus gros qu'un clavecin, juste un peu plus lourd mais toujours léger et élégant. Son étendue couvrait cinq octaves et il avait deux cordes par note excepté dans l'aigu où il y en avait trois. Les marteaux étaient recouverts de cuir et, au lieu de pédales, il était muni de deux leviers à la hauteur des genoux pour éloigner les étouffoirs. La technique pour jouer d'un pianoforte viennois est bien différente de celle du piano moderne en ce sens que les touches parcourent une distance beaucoup plus courte et l'étendue des nuances est limitée. Quiconque essaie de produire un forte massif sur un instrument de Stein ne fera que donner du travail supplémentaire à l'accordeur. Une technique normale de clavecin peut même être trop dure. On doit se tourner vers l'expérience apportée par le clavicorde. En retour, le pianoforte de Stein répond immédiatement à chaque suggestion de changement d'articulation et de toucher et son son clair, riche en harmoniques, se mêle à celui d'autres instruments de l'époque sans créer le moindre problème d'équilibre.

L'instrument auquel Philipp Emanuel était le plus attaché était assurément le clavicorde. Dans *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, il parle du clavecin avec respect, du fortepiano avec une certaine réserve et du clavicorde avec son cœur. Des comptes rendus contemporains du jeu de Philipp Emanuel au clavicorde sont unanimes: il fascinait ses auditeurs par une sonorité éthérée et une palette d'expression inégalée. Le clavecin avait alors existé depuis près de 400 ans mais il

atteignit un sommet dans son histoire en Allemagne justement au “Siècle des lumières”. Du point de vue mécanique, le clavicorde est très simple; l’exécutant reste en contact direct avec les cordes, capable même d’influencer une note après qu’elle eût été frappée. Ceci permet de produire un vibrato authentique, un effet connu sous le nom de “Bebung”. En dépit de la délicatesse de sa sonorité, le clavicorde permet un large choix de nuances et il répond immédiatement au moindre changement de toucher. Il répond malheureusement aussi à un toucher négligent et le musicien doit littéralement créer chaque son avec ses doigts. Cela requiert une technique spéciale de doigté très agile où tout le mouvement est concentré au-dessous des jointures. A l’époque de Bach, la technique du clavicorde était considérée comme fondamentale pour jouer de tout instrument à clavier. Si on pouvait jouer du clavicorde, les autres instruments à clavier ne posaient pas de problèmes techniques. Le clavicorde ne survécut pas au 19^e siècle à cause sûrement de la douceur de sa voix.

Nous entendons ici un clavicorde bâti par Christian Gottlob Hubert (1714-93). Il est probablement semblable au type d’instrument mis à la disposition de Carl Philipp Emanuel: cinq octaves avec deux cordes par note et sans sautereaux.

Il est compliqué d’enregistrer un clavicorde. Afin de capter l’association entre l’instrument et la pièce, ce qui est une partie si essentielle du son de l’instrument, il est nécessaire de placer les microphones à distance de l’instrument et d’augmenter leur sensibilité en conséquence. Les microphones enregistrent alors non seulement les sons du clavecin mais encore tous les autres bruits environnants. Quoique cet enregistrement fût fait à la campagne et de nuit, il nous fut impossible d’exclure un petit oiseau matinal qui voulait absolument chanter un solo pendant la *Fantaisie en do majeure*. Que l’auditeur ait l’obligeance de pardonner à notre Seigneur, au petit oiseau et à l’équipe d’enregistrement et se console avec la pensée que Carl Philipp Emanuel Bach était probablement souvent accompagné du chant d’oiseaux quand il jouait du clavicorde pour ses amis.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) ne devrait pas avoir besoin de présentation mais le fait est que la majeure partie de son œuvre pour clavier demeure inconnue des pianistes contemporains. Des 20 suites complètes pour instrument à clavier, seules six à huit sont régulièrement jouées et les autres sont, dans une large mesure,

ignorées, ceci sans faire mention des toccates et d'autres pièces. Ni la *Suite en mi bémol majeur* ni la *Suite en la mineur* ne peuvent être trouvées dans les collections majeures. On peut les considérer comme deux suites françaises de trop qui ne trouvaient pas de place dans les recueils. Leur atmosphère et leur forme sont semblables à celles des autres suites françaises ce qui, à mon avis, justifie l'épithète "françaises": elles sont plus proches que les autres (suites anglaises et partitas) du style français de jeu que — comme nous le savons — Bach connaissait et admirait.

La gigue habituelle fait défaut de la *Suite en mi bémol majeur* mais celle de la *quatrième suite française* peut être utilisée au besoin. La *Suite en la mineur* existe en deux versions, une en six, l'autre en quatre mouvements, cette dernière étant musicalement beaucoup plus simple. J'ai choisi de jouer la première version en omettant le prélude qui ne convient pas très bien au clavicorde.

Inger Grudin-Brandt

Inger Grudin-Brandt est née à Stockholm et y a étudié le piano avec Gottfrid Boon et Hilda Waldeland; elle se rendit aussi à Darmstadt travailler avec Hans Leygraf. De 1958 à 1962, elle étudia le clavecin avec Fritz Neumeyer au conservatoire de musique de Fribourg en Allemagne. En 1962, elle fit ses débuts allemands et suédois de claveciniste et depuis lors, elle a donné des concerts et a enseigné dans les deux pays. En 1971, elle retourna en Suède où elle a donné de nombreux cours de jeu au clavecin, surtout à l'Institut de recherche musicale de l'université de Stockholm, et elle a donné des concerts régulièrement. Elle s'est aussi produite avec le groupe "Grudinska Selskapet" fondé en 1974 et qui se dédie à l'étude et à l'exécution de styles historiques en matière de textes, musique, danse et costumes.

Recording data: (1-7) 1979-06-04/06; (8-17) 1976-08-27/29 at Castle Wik, Sweden
Recording engineer: Robert von Bahr
2 x Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder, 15 i.p.s.;
Agfa PEM468 and Scotch 206 tape, no Dolby

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: Inger Grudin-Brandt

English translation: William Jewson

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

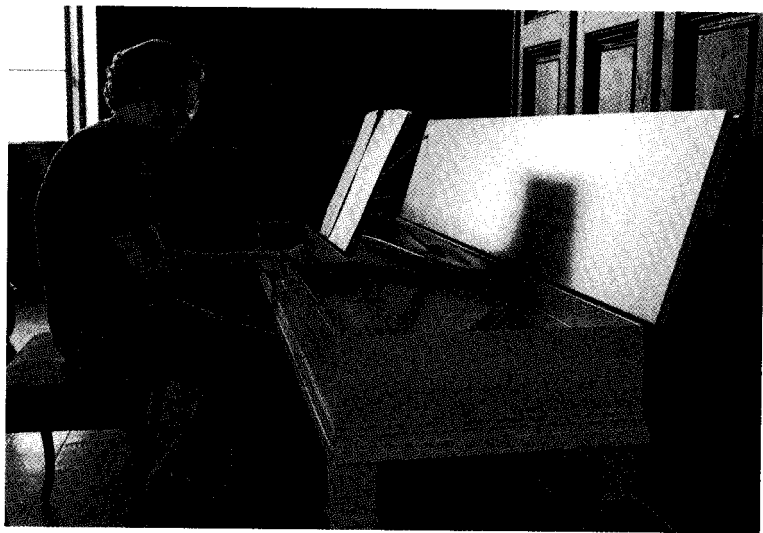
© & ® 1976, 1979 & 1992, Grammofon AB BIS, Djursholm

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano: Frank Hubbard, copy after Johann Andreas Stein, 1784,
drawing after Philipp Belt

Clavichord: Martin Saßmann, Hückeswagen, Germany, after Christian
Gottlob Hubert 1763, tuned in Werckmeister III, low pitch 415.

Instrument technician: Hans-Erik Svensson



Inger Grudin-Brandt

