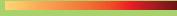


Gilles Cantagrel

Wilhelm Friedemann Bach

MIRARE





Maude Gratton

Clavecin & clavicorde

Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)
Fantaisies - Sonates - Fugues - Polonaises

1. Fantasie in d-moll FK 19	5'08
2. Polonaise VII in E-Dur	3'16
3. Polonaise VIII in e-moll *	3'59
4. Fuga III in d-moll 1'10	

Sonata in G-Dur, FK 7	
5. Andantino, Allegro di molto	3'19
6. Lamento	4'25
7. Presto	3'21
8. Fuga I in C-Dur	1'33
9. Fuga II in c-moll	2'12
10. Polonaise I in C-Dur	3'52
11. Fantasie in c-moll, FK nv2 *	6'12

Sonata in D-Dur, FK 3	
12. Un poco allegro	6'35
13. Adagio	5'22
14. Vivace	6'48
15. Polonaise XI in G-Dur	3'37
16. Fantasie in a-moll FK 23	3'19
17. Fuga VI in e-moll	3'04

* clavicorde
Durée totale : 65'22

Wilhelm Friedemann Bach œuvres pour clavier

Son nom était célèbre, il lui fallut se faire un prénom. Plus encore que pour ses frères, la chose lui fut très difficile, à lui, l'aîné. Enfant prodigieusement doué, son père le prend en charge. Totalement. Alors que le petit garçon vient d'avoir neuf ans, Jean-Sébastien lui ouvre un *Clavierbüchlein*. Suivront, pour lui, les *Inventions* à deux voix, les *Sinfonie* à trois voix, les premiers préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*. Le père l'initie au violon, puis à l'orgue. L'*Orgelbüchlein* le prépare à traiter le choral, et les *Sonates en trio* l'exercent à la haute école de l'instrument. Friedemann participe aux exécutions, à l'église, dans les cantates, ou dans les concerts du *collegium musicum* au café Zimmermann, tandis qu'il étudie à l'université. Et il se perfectionne dans l'étude du violon auprès de Johann Gottlieb Graun. Jean-Sébastien aura voulu être pour Friedemann ce père idéal que lui-même, le petit orphelin d'Eisenach, n'a pas connu.

Et lorsqu'il faut au fils chercher un emploi, c'est encore son père qui rédige et écrit lui-même les lettres que Friedemann n'a plus qu'à signer. Le voici organiste à Ste-Sophie de Dresde, en 1733. Ce sera ensuite le poste de directeur de la musique de la Liebfrauenkirche de Halle. Son père continue à veiller à tout. Ils voyagent ensemble. Ami de Friedemann, Cramer rapporte que Jean-Sébastien « n'était satisfait que du seul Friedemann, le grand organiste. [...] Tout son plaisir était en son fils Friedemann, avec lequel l'orgue est pour ainsi dire mort. „C'est le fils que j'aime, avait-il l'habitude de dire, celui qui me donne de la joie“ ».

Mais il est aisément de constater à quel point l'ombre

tutulaire du père a pesé d'un surmoi écrasant sur cet être hypersensible et surdoué. Ce n'est que Jean-Sébastien disparu que Friedemann se marie, à 41 ans. Et bientôt, il se révèle incapable de gérer sa carrière. Démissionnant de son poste de Halle sur un coup de tête, en 1764, il tente sans succès d'y survivre en musicien indépendant. À Brunswick en 1770, et enfin, à partir de 1774, à Berlin où il mourra dix ans plus tard, célèbre et dans la détresse d'une misère noire. Il n'a pas été le pochard aviné qu'une légende a imaginé – il n'aurait pas, sinon, joui de l'estime des plus grands de ses contemporains, enseigné aux meilleurs des plus jeunes, comme Goldberg ou Forkel, fréquenté les ambassadeurs ni donné des leçons à la princesse Anna Amalia, la plus jeune sœur du roi de Prusse, le grand Frédéric II. On l'admiré. Gottfried van Swieten l'estime « doué d'un talent supérieur à tout ce que j'ai entendu ou pu imaginer en profondeur de connaissances harmoniques et en force d'exécution ; cependant ceux qui ont connu son père ne trouvent pas encore qu'il l'égale ». Et parlant de la famille Bach, en 1800, Rochlitz, écrit que « Friedemann en échappa pour errer en tous lieux, renonçant à tout, armé de rien et seulement comblé de sa céleste imagination, trouvant toute chose dans les profondeurs de son art ». Les témoignages les plus intéressants viennent de Forkel, premier biographe de Bach, élève et ami personnel de Wilhelm Friedemann. « Quand j'avais le plaisir de l'entendre sur le clavecin, tout était délicat, élégant et agréable ; quand je l'entendais à l'orgue, j'étais vraiment saisi d'un frisson religieux. [...] C'est Wilhelm Friedemann qui approchait le plus de son père par l'originalité de la pensée.

Toutes ses mélodies sont tournées tout autrement que celles des autres compositeurs : pleines de génie et d'élégance, elles sont en outre d'un naturel inimitable. Exécutées délicatement comme il faisait lui-même, elles ne pouvaient manquer de charmer les connaisseurs. On doit pourtant regretter qu'il ait préféré jouer en s'abandonnant au caprice de son imagination et poursuivre dans sa fantaisie de petites délicatesses musicales plutôt que de s'adonner davantage à la composition ; le nombre de ses œuvres, fort belles du reste, est en conséquence assez restreint. »

Ses œuvres, ce sont de nombreuses pages pour le clavier, principalement le clavecin, de la musique de chambre avec et sans continuo, des concertos pour clavecin, des symphonies, ainsi qu'une trentaine de cantates et pages de musique spirituelle. Mais c'est au clavier que le musicien est le plus profondément lui-même, le plus personnel. Sa musique de clavier nous propose un véritable autoportrait par petites touches, celui d'un homme étrange, toujours inattendu et original. Il souffre d'une incoercible douleur existentielle, qui se manifeste dans les méandres torturés de ses motifs chromatiques, les ruptures soudaines de son discours. S'il ne paraît connaître aucune contrainte formelle, cela ne signifie pas qu'il ne soit pas maître du contrepoint. Mais il revendique haut et clair sa liberté, en maints passages sans plan tonal défini, ni sujexion à la barre de mesure. Les fugues à trois voix pour le clavier sont une parfaite introduction à sa personnalité. De la quinzaine de pages écrites, alors qu'il a dû en improviser d'innombrables, le compositeur en a groupé huit en un recueil cohérent qu'il a dédié à sa royale élève, la princesse Anna Amalia, en 1778.



Sans doute voulait-il par là donner un modèle de son savoir traditionnel dans la grande tradition allemande dont son père avait été le plus illustre représentant. À ce titre, la *Fugue en ut mineur*, au sujet archaïsant, est celle qui se rapproche le plus des fugues paternelles du *Clavier bien tempéré*. Mais dans leur concision même, ces fugues recèlent des audaces chromatiques proprement inouïes. Ainsi de la très brève *Fugue en ré mineur*, au sujet fantasque, presque atonal, imprévisible, et ses ruptures. Ou de la *Fugue en mi mineur*, dont le sujet labouré de chromatismes semble le mener dans une quête douloureuse, parfois suspendue sur un silence abrupt, dans la complexité d'un contrepoint très savant.

Les sonates, dont Wilhelm Friedemann passe, avec son frère Carl Philipp Emanuel, pour avoir constitué le genre nouveau, se présentent-elles sous un jour plus policé ? Voire ! Que la *Sonate en ré majeur* révèle par sa construction et ses équilibres la forme classique à l'état naissant, certes ; mais y échappent les raptus venant briser le fil du *Un poco allegro* initial, et cet *Adagio* médian qui semble perdre son chemin. Seul, le *Vivace* initial serait plus classique – mais quel feu d'artifice ! Quant au *lamento* central de la *Sonate en sol majeur*, en *mi mineur*, il plonge dans un climat pathétique inattendu, levant le voile sur des profondeurs abyssales ; mais la gigue primesautière du brillant *Presto* final revient à l'écriture canonique. Des traits y évoquent d'ailleurs ceux de la onzième des *Variations Goldberg*, dans la même tonalité de *sol majeur*, ce dont on ne saurait s'étonner, puisque le fils de Jean-Sébastien était l'ami du comte Keyserlingk et le maître du jeune Goldberg.

De tous les genres, la fantaisie est le plus libre, celui où l'imagination du compositeur peut le mieux s'épanouir. Tout y est possible. La *Fantaisie en ré mineur* présente des épisodes fugués en alternance avec des épisodes de pure fantaisie, comme une survivance exacerbée du *stylus phantasticus* des maîtres septentrionaux. Le genre culmine avec la *Fantaisie en ut mineur*, authentique chef-d'œuvre. Une sorte d'improvisation qui pourrait évoquer l'art non mesuré des luthistes, que Friedemann connaissait par son père, mais poussé à un état d'extrême exaspération dans ses contrastes, ses accords arpégés, et ces alternances de violentes foucades et de replis sur soi, de fuites en avant brisées par des instants de silence. N'oublions pas que Friedemann avait précieusement conservé par de vers lui la partition de la *Fantaisie chromatique et fugue* de son père.

C'est enfin dans les polonaises que le musicien révèle la face la plus personnelle et la plus représentative de son génie tourmenté, de sa sensibilité à fleur de peau. Ces pages ont rencontré un vif succès du vivant même du compositeur ; et si elles furent éditées dès 1819, à l'aube du romantisme musical, ce n'est pas dû au hasard. Il est d'ailleurs vraisemblable que Chopin en eut connaissance. Il faut préciser que la polonaise est alors un genre en vogue. Le prince électeur de Saxe, Frédéric Auguste I^{er}, s'était fait élire, non sans difficultés, au trône électif de Pologne dès 1697. Devenu roi sous le nom d'Auguste II, on le surnomme Auguste « le Fort ». Son fils Auguste III lui succédera jusqu'à sa mort en 1763, tant et si bien que trois quarts de siècle durant, la Pologne fut gouvernée par des Saxons, et que les deux pays

entretiennent d'étroites relations. De ses séjours en Pologne, Telemann reçut une vive impression ; il composa de nombreuses œuvres dans le goût polonais. Le genre même de la polonaise était alors aussi une façon de rendre hommage au prince électeur, roi de Pologne.

Les polonaises sont pour Wilhelm Friedemann Bach les lieux privilégiés de son introspection. Les douze pages composées alors qu'à Halle il tente de subsister sans poste fixe trahissent ses moments de doute et d'errance. À en parcourir le recueil, on surprend le musicien en proie à une rêverie profondément mélancolique que ne parviennent pas à apaiser quelques sursauts vite événouis. Rêverie intérieure de noctambule, ici et là, et toujours ce stupéfiant talent d'improviseur fantasque, où le musicien semble par moments se souvenir des sonates de Scarlatti. Nulle part ailleurs que dans la *Polonaise en ut majeur*, peut-être, on n'aura été autant surpris par le parcours erratique du discours, et les accords proprement étranges qui le parsèment. Folie totale ! À la limite de l'incohérence, sans doute, mais toujours passionnant, comme la radiographie de cette âme sans cesse en proie à une insoutenable difficulté à être.

GILLES CANTAGREL

Les lettres Fk, pour Falck, suivies d'un nombre correspondent à la référence des œuvres dans le catalogue qu'en a dressé le musicologue Martin Falck, publié en 1913. Complété depuis, les nouvelles références sont notées Fk nv, pour nouveau catalogue Falck.



La musique de Wilhelm Friedemann Bach dérange, déconcerte, ou éblouit, mais ne peut laisser indifférent. Elle est l'image de ce personnage d'écorché vif, instable et tourmenté. La complexité de cette oeuvre, tout en ruptures, tensions expressives et rebondissements, nous éclaire sur un musicien hors du commun.

D'où vient cet univers qui s'avère encore si étrange pour nos oreilles du 21^{ème} siècle ? Wilhelm Friedemann porte bien sûr en lui l'héritage d'un enseignement paternel dense ; en même temps il s'éloigne des querelles de goût de son époque par une farouche volonté d'indépendance. Cherchait-il une voie toute personnelle à travers cette mouvance musicale qui laissait de plus en plus place à l'expression des sentiments individuels ? Ou bien portait-il un regard lucide et sans concession sur son temps en affirmant sa musique au prix de difficiles et nombreux échecs...

Le présent enregistrement s'attache aux quatre genres principaux de l'œuvre pour clavier de W.F. Bach : la sonate, la fugue, la fantaisie et la polonaise.

Les sonates mêlent style ancien et aperçus visionnaires, mouvements lents déchirants d'une amère nostalgie et virtuosité excentrique ; virtuosité pouvant même devenir inconfortable pour celui qui joue, comme si Wilhelm Friedemann cherchait à tordre le clavier pour en extirper une matière la plus sinuuse possible. Ses « Huit Fugues pour Anna Amalia » sont des chefs d'œuvres d'imagination, elles associent à leur rigueur d'écriture d'imprévisibles foucades. Le compositeur y manie le contrepoint avec

subtilité et humour, se jouant de l'exercice comme une sorte de parodie d'un genre porté à son apogée par son père.

Si Carl Philipp Emanuel Bach est considéré comme le maître incontesté de la Fantaisie, Wilhelm Friedemann y apporte une touche insolite et une invention explosive. Certaines audaces harmoniques surprennent encore aujourd'hui, mais toutes sont savoureuses.

Quant aux Polonaises, elles sont peut-être ce qu'il a écrit de plus personnel. Chacune est un véritable tableau, une façon de peindre brièvement mais intensément une émotion, le peintre-musicien jouant à la perfection sur les couleurs des tonalités choisies.

Le compositeur puise dans toutes les ressources dynamiques et expressives du clavecin, qui par sa précision d'élocution éclaire la complexité de sa musique. Le choix de certaines nuances, ainsi que des témoignages écrits de l'époque laissent supposer que Wilhelm Friedemann, tout comme son frère Carl Philipp Emanuel, appréciait particulièrement les possibilités expressives du clavicorde. Instrument de l'intimité, que l'on pratique pour retrouver cette technique propre aux maîtres anciens, le clavicorde fait justement parler cette corde sensible chère à Wilhelm Friedemann, dans une expression la plus pure qui soit.

Cependant, peut-on relier cette musique de l'âme à celle de C.P.E. Bach ? Carl Philipp, en merveilleux théoricien nous livre sa description de l'émotion suscitée chez l'auditeur par le biais du musicien, sa recherche d'équilibre entre logique et sensibilité... Wilhelm

Friedemann, lui, nous immerge dans un univers plus trouble, plus passionnel et plus ambigu. L'intimité d'un langage naît aussi de notre façon de s'en approprier l'essence, que l'on soit l'instrumentiste ou l'auditeur. Nul ne peut être sûr d'accéder à cette intimité, doutes et illusions subsistent.

Cette musique étrange et attachante (qui suscite parfois un certain inconfort d'écoute pour les oreilles novices...), nous invite à cet inévitable questionnement : comment résoudre les étonnantes contradictions présentes dans ces compositions. Faut-il chercher à clarifier le discours et à en recréer l'équilibre à tout prix, ou bien faut-il assumer ces ruptures et autres « bizarries » ? Il me semble que tenir toujours présente cette frontière symbolique devient incontournable pour qui veut restituer le plus fidèlement possible la vie des ces œuvres. L'ombre dans laquelle cette musique réside peut être considérée comme part intrinsèque de sa nature, et ces multiples interrogations restent finalement tout aussi captivantes que l'œuvre en elle-même.

MAUDE GRATTON

Le clavecin de Christian Zell

L'Allemagne du XVIII^e siècle est un assemblage de petits états souverains, la centralisation autour d'un roi qui dicte ses goûts n'existe pas.

Ce qui fait la richesse de la facture « allemande » c'est sa grande diversité. Les influences sont multiples : flamandes (on pratiquait aussi le ravalement des instruments de Rückers), italiennes (on utilisait souvent des longueurs de cordes courtes), et françaises (dans le système d'accouplement, la décoration). La curiosité des facteurs est très grande, il semble que la recherche soit le moteur de leur travail. Il est possible de dégager des « foyers de facture » principalement dans les plus importantes villes et autour : Hambourg, Berlin, et Dresden. Cependant chaque centre représente un lieu de liberté créatrice.

Christian Zell est né à Hambourg et y est resté tout au long de sa vie. Il semble avoir travaillé dans l'atelier de Carl Conrad Fleischer. A la mort de celui-ci, il épouse sa veuve (pratique très courante que l'on retrouve en France : quand le patron meurt l'ouvrier épouse la veuve et récupère l'atelier). Carl Conrad Fleischer (avec son frère Johann Christoph) était un grand facteur de clavecins et de clavicordes. Ainsi, quelques détails de factures des clavecins de Christian Zell voient leur origine dans les instruments de Carl Conrad Fleischer.

Il nous reste trois instruments de Christian Zell : un à deux claviers et deux à un clavier.

On retrouve une grande quantité d'instruments à un seul clavier (avec 2 jeux de 8 pieds et le plus souvent 2 jeux de 8 pieds et un jeu de 4 pieds). Il faut savoir que cette production de clavecin à un clavier était très importante. Peut-être est-ce

la raison pour laquelle Johann Sebastian Bach spécifie bien que les *Variations Goldberg* et le *Concerto italien* doivent se jouer sur un instrument à deux claviers.

Le « son allemand » n'existe pas, il est d'une infinie variété. Les étendues, les différentes bases des longueurs de cordes (qui déterminent leur matériau : laiton ou fer), la diversité des barrages de table etc. interdisent, heureusement, de formater l'oreille. Peut-être ont-ils tous la faculté de faire ressortir la polyphonie.

L'instrument n'est cependant qu'un porte-voix, alors que la musique et l'artiste sont les plus essentiels.

PHILIPPE HUMEAU

Maude Gratton Biographie

Née à Niort en 1983, Maude Gratton accomplit ses études de clavecin et d'orgue au CNR de Poitiers avec Dominique Ferran, puis suit l'enseignement régulier de Pierre Hantaï au clavecin, Louis Robilliard pour l'orgue.

Au cours de ses études au CNSMD de Paris, elle travaille avec Olivier Baumont, Blandine Rannou, Kenneth Weiss, Michel Mouvard, Olivier Latry, Olivier Trachier, Jean-François Zygel, et obtient ses prix en clavecin, basse continue, orgue et contrepoint renaissance. Elle remporte le 1^{er} prix au Concours des Jeunes Organistes de Saint-Germain-des-Fossés, le 2^{ème} prix au Concours International d'Orgue de Bruges, est promue « Jeune Soliste 2006 des Radios Francophones Publiques » en clavecin, clavicorde et orgue.

Elle se produit régulièrement en récital à l'orgue



ou au clavecin, en France (Saintes, Paris, la Folle journée, la Roque d'Anthéron...), ainsi qu'à l'étranger (Bruges, Bonn, Lisbonne, Washington, Mexico, Montréal, Québec, Finlande, Slovaquie, Japon...). Elle s'intéresse aux différents claviers, expérimente le clavicorde à plusieurs reprises en récital, ainsi que le pianoforte à quatre mains avec Jérôme Hantaï et en musique de chambre.

Elle joue au sein de différents ensembles tels que l'Ensemble Jérôme Hantaï, « Le Concert Français » (dir. P. Hantaï), « le Collegium Vocale de Gand » (P. Herreweghe), les « Basses Réunies » (B. Cocset), « Ricercar Consort » (P. Pierlot), « les Musiciens de St-Julien » (F. Lazarevitch). Elle a eu l'occasion de rencontrer et de travailler sous la direction de William Christie, Christophe Rousset, Gérard Lesné, Ophélie Gaillard, Patrick Cohen-Akenine.

Elle est un des membres fondateurs de l'ensemble « Il Convito », avec Claire Gratton, violoncelliste, et la violoniste Stéphanie Paulet. L'ensemble fait partie des lauréats « Déclic 2006-2007 », programme initié par Culture France/Radio France. Autour de ce trio naît le souhait de parcourir le riche répertoire qu'ouvrent les instruments anciens, tout en suivant l'évolution de la facture et de la lutherie.

Elle a participé au continuo à plusieurs enregistrements, sous la direction de Jérôme Hantaï, Pierre Hantaï, Philippe Pierlot, Ophélie Gaillard, François Lazarevitch.

Wilhelm Friedemann Bach keyboard works

His surname was famous, but he had to make a forename for himself. This proved even harder for him, the eldest, than for his brothers. As a child prodigy, he was taken over, and totally so, by his father. As soon as the little boy turned nine, Johann Sebastian opened a *Clavierbüchlein* for him. The two-part *Inventions*, the three-part *Sinfonias* and the first preludes and fugues in the *Well-Tempered Clavier* were to follow, again for him. He began studying the violin, then the organ, with his father. The *Orgelbüchlein* trained him to handle the chorale, and the *Trio Sonatas* drilled him in the advanced art of the instrument. Friedemann took part in the cantata performances in church, and in the *collegium musicum* concerts at the Café Zimmermann while studying at the university, and pursued advanced violin studies with Johann Gottlieb Graun. Johann Sebastian was intent on being for Friedemann the ideal father that he himself, the little orphan from Eisenach, had never known.

And when the time came for the son to seek employment, it was, yet again, the father who wrote the letters of application that Friedemann had but to sign. He obtained the post of organist at St. Sophia's Church in Dresden in 1733. This was followed by that of music director at the Church of Our Lady in Halle. His father continued to attend to everything. They travelled together. Cramer, a friend of Friedemann's, reports that Johann Sebastian "took satisfaction in none other than Friedemann, the great organist. [...]

His sole pleasure lay in his son, Friedemann, with whom the organ, so to speak, died. 'This is my beloved son, the one who gives me joy,' he was fond of saying."

However, it will readily be understood how crushingly the father's protective shadow weighed on that hypersensitive, extremely gifted creature. Not until Johann Sebastian had died did Friedemann marry, aged 41, and he soon proved incapable of managing his career. After resigning his post in Halle on a whim, in 1764, he attempted unsuccessfully to survive as a freelance musician, in Brunswick in 1770, and lastly, from 1774 onwards, in Berlin, where he was to die 10 years later, famous and prey to the direst poverty. He was not the drunkard depicted by legend – he would not, otherwise, have enjoyed the esteem of his greatest contemporaries, taught the best of the younger generation, such as Goldberg and Forkel, mixed with ambassadors or given lessons to Princess Anna Amalia, youngest sister of the king of Prussia, the great Frederick II. He was admired. Gottfried van Swieten deemed him "endowed with a talent greater than anything I have heard or been able to imagine in the depth of his knowledge of harmony and in the might of his performance; nevertheless, those who knew his father do not yet consider him his equal." And referring to the Bach family, in 1800, Rochlitz, wrote that "Friedemann fled it to wander hither and thither, forgoing everything, unarmed and brimming solely with his divine imagination, finding all things in the depths of his art."

The most interesting accounts come from

Forkel, Bach's first biographer and a personal friend of Wilhelm Friedemann. "When I had the pleasure of hearing him play the harpsichord, it was all subtle, elegant and agreeable; when I heard him on the organ, I was truly seized by a religious tremor. [...] Wilhelm Friedemann was the one who came closest to his father in terms of originality of thought. All his melodies are fashioned quite differently from those of other composers: full of genius and grace, and of inimitable naturalness as well. Played delicately as he did himself, they could not fail to charm listeners of discernment. It is nevertheless to be regretted that he preferred to play as the whim of his imagination commanded and pursue little musical niceties as fancy took him rather than devote himself more to composition; as a result, the number of his works, which are, moreover, extremely fine, is very limited."

His works are made up of numerous pages for the keyboard, mainly the harpsichord, chamber music with and without continuo, harpsichord concertos, symphonies and 30 or so cantatas and pages of sacred music. However, it is at the keyboard that the musician is most profoundly himself, at his most personal. His keyboard music holds out to us nothing short of a self-portrait in small brushstrokes, the portrait of a strange man, always unpredictable and original. He suffers from a relentless existential anguish that reveals itself in the tortured intricacies of his chromatic motifs, the sudden breaks in his expositions. He may seem to know no formal constraint, but this does not mean that he is not a master of counterpoint. He is merely



demanding his freedom loud and strong, with many a passage lacking any defined tonal scheme, and any subservience to the bar line. The three-part fugues for the keyboard make a perfect introduction to his personality. Of the 15 or so written pages – compared with the countless ones he must have improvised – the composer grouped eight in an orderly collection that he dedicated to his royal pupil, Princess Anna Amalia, in 1778. He undoubtedly intended it as a sample of his traditional expertise in the great German tradition of which his father had been the most illustrious exponent. On this head, the *Fugue in C minor*, with its archaising style, is the one that comes closest to his father's *Well-Tempered Clavier* fugues. In their very conciseness, however, these fugues abound in entirely unprecedented feats of chromatic daring. The same may be said of the extremely brief *Fugue in D minor*, with its whimsical, almost atonal, unpredictable subject and its breaks, or of the *Fugue in E minor*, whose chromatics-laden subject seems to lead it off on a painful quest at times suspended over an abrupt silence, in the complexity of highly erudite counterpoint. Do the sonatas, the new genre that Wilhelm Friedemann and his brother, Carl Philipp Emanuel, are generally credited with inventing, take on a more disciplined appearance? To be sure! There is no doubt that the structure and balance of the *Sonata in D major* reveals the classical form in its nascent state, but the paroxysms that snap the thread of the initial *Un poco allegro* and the central *Adagio* that seems to lose its way break out of it. Only the initial

Vivace may be seen as more classical – but what fireworks! As for the central *lamento* of the *Sonata in G major*, in *E minor*, it plunges into an atmosphere of unexpected pathos, lifting the veil on fathomless depths; however, the sprightly jig in the lively final *Presto* returns within the bounds of orthodox writing. Some passages, moreover, call to mind episodes in the 11th *Goldberg Variation*, in the same key of *G major*: hardly surprising, given that Johann Sebastian's son was a friend of Count Keyserlingk and the young Goldberg's teacher.

The fantasia is the freest of all genres, the one in which the composer's imagination can best spread its wings. It makes everything possible. The *Fantasia in D minor* features fugato episodes alternating with episodes of pure fantasy, like a reversion to the northern masters' *stylus phantasticus* taken to extremes. The genre culminates in the *Fantasia in C minor*, nothing short of a masterpiece: a sort of improvisation that might summon up the lutists' unmeasured art, with which Friedemann was familiar through his father, but taken to the absolute extreme in its contrasts, its arpeggiated chords and those switches between violent outbursts and withdrawals into the inner self, of sprints ahead broken by moments of silence. Let us not forget that Friedemann had jealously retained in his keeping the score of his father's *Chromatic Fantasia and Fugue*.

It is in the polonaises, last but not least, that the musician reveals the most personal and most representative face of his tortured genius and ultrasensitivity. These pages met with great

success in the composer's lifetime as well, and it is no mere coincidence that they were published in 1819, at the dawn of musical romanticism. It is, moreover, likely that Chopin knew them. It must be borne in mind that the polonaise was a fashionable genre at that time. Elector Prince of Saxony Frederick Augustus I had got himself elected, not without difficulty, to the elective throne of Poland in 1697. He became king under the name of Augustus II and was nicknamed Augustus "the Strong." His son, Augustus III, succeeded him until his death in 1763, so much so that Poland was governed by Saxons for three-quarters of a century, and the two countries maintained close relations. Telemann was strongly impressed by his stays in Poland, composing a large number of works in the Polish style. The very genre of the polonaise was also a form of tribute to the elector prince, king of Poland, at the time.

The polonaises are the works most favoured by Wilhelm Friedemann Bach for his introspection. The 12 pages composed while he was attempting to survive without a permanent post in Halle betray his moods of doubt and loss of bearings. As we work through the collection, we find the musician in the throes of a profoundly melancholy reverie that fails to soothe a number of outbursts that peter swiftly out. It is a, here and there, trance-like inner, reverie, always showing that astounding talent for whimsical improvisation, in which the musician seems at times to have the Scarlatti sonatas in mind. Nowhere more than in the *Polonaise in C major*, maybe, will the listener be so surprised by the

erratic course of the exposition, and the quite bizarre chords with which it is studded. Utter madness! Verging on incoherence, no doubt about it, but always absorbing, like an X-ray of that soul constantly prey to an unsustainable difficulty of being.

GILLES CANTAGREL

The letters Fk, which stand for Falck, followed by a number indicate the works' references in the catalogue drawn up by musicologist Martin Falck, which was published in 1913. It has since been extended, the new references being marked Fk nv, standing for the new Falck catalogue.

Wilhelm Friedemann Bach's music may disturb, disconcert or dazzle but you cannot be indifferent to it. The music is in the image of that tortured soul, unstable and tormented. The complexity of this work, ruptured, full of expressive tension and changes in tempo, reveals to us a musician out of the ordinary.

What was the origin of that world which is still so strange to our 21st century ears? Wilhelm Friedemann certainly bears the legacy of intense paternal teaching; at the same time he distanced himself from the arguments over taste during his time through a fierce desire for independence. Did he seek an entirely personal route through this ever-changing musical scene which gave increasing room to the expression of individual sentiments? Or did he hold a clear and uncompromising view of his time, affirming his music at the cost of many difficult failures...? The present recording closely follows the four main genres of WF Bach's keyboard works:



sonata, fugue, fantasia and polonaise. The sonatas mix old style and glimpses into the future, slow, searing movements marked by bitter nostalgia and eccentric virtuosity; a virtuosity which might even become uncomfortable for the player, as though Wilhelm Friedemann were seeking to wring from the keyboard the most tortuous matter possible.

His Eight Fugues for Anna Amalia are masterpieces of the imagination in which unexpected whims combine with the rigour of the composition. The composer handles counterpoint with subtlety and humour, making light of the exercise like some sort of parody of a type perfected by his father.

If Carl Philipp Emanuel Bach is considered the uncontested master of Fantasia, Wilhelm Friedemann brings to it an unusual touch and explosive invention. Some audacious harmonies still surprise today, but all are exciting.

As for the Polonaises, these may be his most personal compositions. Each is a real painting, a way of painting an emotion quickly but with intensity, with the painter-musician playing to perfection on the colours of the chosen tones.

The composer draws on all the dynamic and expressive resources of the harpsichord which, through its precise delivery, reveals the complexity of his music. The choice of certain nuances, along with accounts written at the time, give the idea that Wilhelm Friedemann, just like his brother Carl Philipp Emanuel, particularly valued the expressive possibilities of the clavichord. An instrument of intimacy, which people play to rediscover that technique unique

to the old masters, the clavichord makes that sensitive chord so dear to Wilhelm Friedemann speak out, in the purest possible expression. However, can we link this music of the soul to that of CPE Bach? Carl Philipp, as a marvellous theorist, describes to us the emotion aroused in the listener through the musician, and his search for a balance between logic and sensitivity... Wilhelm Friedemann himself immerses us in a more turbid world, more passionate and more ambiguous. The intimacy of a language is also born of the way in which we appropriate its very essence, whether we are instrumentalists or listeners. None can be certain of reaching this intimacy: doubts and illusions remain. This strange and captivating music (which sometimes arouses a certain discomfort in the ears of novice listeners...) brings us to that inevitable question: how do you resolve those astonishing contradictions in these compositions? Should we seek to clarify the ideas and recreate a balance from them at any price or should we take on these ruptures and other bizarre elements? It seems to me that this symbolic omnipresent boundary becomes unavoidable to anybody wishing to reconstruct the life of these works as faithfully as possible. The shadow beneath which this music lies may be considered an intrinsic part of its nature and these manifold questions remain ultimately as captivating as the work itself.

MAUDE GRATTON

The harpsichord of Christian Zell

18th century Germany was a group of small sovereign states with no such thing as centralisation around a king dictating his taste. What lay behind the wealth of 'German' manufacture was its great diversity. There were many influences: Flemish (they also restored Rückers instruments), Italian (they often used short lengths of wire), and French (in the coupler system and decoration). The manufacturers were hugely curious. It appears that research was the driving force behind their work. It is possible to identify manufacturing centres mainly in the larger cities and surrounding areas: Hamburg, Berlin and Dresden. However, each centre represented a place of creative liberty.

Christian Zell was born in Hamburg and remained there throughout his life. It seems that he worked in the workshop of Carl Conrad Fleischer. Upon the latter's death, Zell married his widow (a very common practice in France too: when the owner died, the worker married the widow and took over the workshop). Carl Conrad Fleischer (with his brother Johann Christoph) was a great manufacturer of harpsichords and clavichords. Thus, some features of Christian Zell's harpsichord manufacturing methods had their origins in Carl Conrad Fleischer's instruments.

Three of Christian Zell's instruments remain: one double-manual and two single-manual.

There are a great many single-manual instruments (with two eight foot stops and usually two eight-foot stops and one four-foot stop). This manufacture of a single-manual harpsichord was very important. This may be the reason

why Johann Sebastian Bach specified that the *Goldberg Variations* and *Italian Concerto* must be played on a double-manual instrument.

There is no such thing as the 'German sound': it is infinitely varied. The ranges, the different string lengths (which determine the material: brass or iron), the diversity of frames etc. happily prevent the ear from becoming attuned. They may all be able to bring out polyphony.

The instrument is but a spokesperson, so the music and the artist are the most essential elements.

PHILIPPE HUMEAU

Maude Gratton Biography

Born in Niort in 1983, Maude Gratton studied the harpsichord and organ at the Conservatoire in Poitiers with Dominique Ferran, then received regular teaching on the harpsichord from Pierre Hantai, and on the organ from Louis Robilliard. During her studies at the Conservatoire in Paris, she worked with Olivier Baumont, Blandine Rannou, Kenneth Weiss, Michel Mouvard, Olivier Latry, Olivier Trachier, Jean-François Zygel, won prizes for the harpsichord, basso continuo, organ and renaissance counterpoint. She won first prize at the Competition for Young Organists at Saint-Germain-des-Fossés, second prize at Bruges International Organ Competition, was named Young Soloist 2006 by Radios Francophones Publiques for the harpsichord, clavichord and organ.

She regularly gives recitals with the organ and



harpsichord in France (for example, Saintes, Paris, La Folle Journée, Roque d'Anthéron) and abroad (Bruges, Bonn, Lisbon, Washington, Mexico, Montréal, Québec, Finland, Slovakia and Japan). She is interested in different keyboards, experiments with the clavichord several times in recitals and the four-hand piano with Jérôme Hantai and in chamber music.

She plays with different ensembles such as Ensemble Jérôme Hantai, Le Concert Français (directed by P. Hantai), Collegium Vocale in Gent (P. Herreweghe), Basses Réunies (B. Cocset), Ricercar Consort (P. Pierlot), Les Musiciens de St-Julien (F. Lazarevitch). She has met and worked under the direction of William Christie, Christophe Rousset, Gérard Lesne, Ophélie Gaillard and Patrick Cohen-Akenine.

She is a founder member of the ensemble II Convito with Claire Gratton, cellist, and the violinist Stéphanie Paulet. The set was one of the winners of Déclic 2006-2007, a programme initiated by Culture France/Radio France. Around this trio was born the desire to run through the rich repertoire offered by old instruments, while following the development of manufacture and stringed-instrument making.

At the same time she has participated in several recordings under the direction of Jérôme Hantai, Pierre Hantai, Philippe Pierlot, Ophélie Gaillard and François Lazarevitch.

Wilhelm Friedemann Bach Klavierwerke

Sein Nachname war berühmt, also musste er sich zumindest einen Vornamen machen. Mehr noch als für seine Brüder war das für ihn, den ältesten Sohn, sehr schwierig. Als im höchsten Grade begabtes Kind wird er von seinem Vater betreut. Ohne Einschränkungen. Als der kleine Junge das Alter von neun Jahren erreicht, öffnet Johann Sebastian ihm ein *Clavierbüchlein*. Dann folgen die zweistimmigen *Inventionen*, die dreistimmige *Symphonie*, die ersten Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers. Der Vater weist ihn in das Geigen-, später in das Orgelspiel ein. Das *Orgelbüchlein* bereitet ihn auf die Choräle vor und mit den *Trio-Sonaten* übt er die hohe Schule des Instruments. Während er an der Universität studiert, nimmt Friedemann an den Aufführungen teil, in der Kirche, den Kantaten oder den Konzerten des *Collegium musicum* im Café Zimmermann. Und er perfektioniert sein Geigenspiel mit Johann Gottlieb Graun. Johann Sebastian wollte für Friedemann der ideale Vater sein, den er, der kleine Waise aus Eisenach, nie gekannt hatte. Und als es darum ging, eine Arbeit für den Sohn zu suchen, ist es wieder der Vater, der die Briefe selber aufsetzt und schreibt, Friedemann muss sie nur noch unterschreiben. So wird er 1733 zum Organisten in der Sophienkirche in Dresden. Anschließend übernimmt der den Posten des Musikdirektors der Liebfrauenkirche in Halle. Sein Vater überwacht weiterhin alles. Sie reisen zusammen. Cramer, ein Freund von Friedemann erzählt, dass Johann Sebastian

„nur mit Friedemann, dem großen Organisten zufrieden war. [...] All seine Freude lag in seinem Sohn Friedemann, mit dem die Orgel sozusagen stirbt“. „Es ist der Sohn, den ich liebe“, pflegt er zu sagen, „der, der mir Freude schenkt“. Es ist aber leicht zu sehen, in welchem Ausmaß der schützende Schatten des Vaters mit einem erdrückenden Über-Ich auf die hypersensible und hochbegabte Seele drückt. Erst nach dem Tod von Johann Sebastian heiratet Friedemann mit 41 Jahren. Und schnell stellt sich heraus, dass er unfähig ist, seine Karriere selber zu verwalten. Spontan gibt er 1764 seinen Posten in Halle auf und versucht, als unabhängiger Musiker zu überleben. Zunächst ab 1770 in Braunschweig und dann ab 1774 in Berlin, wo er zehn Jahre später berühmt aber in großer Armut stirbt. Er war nicht der hältlose Trinker, zu dem ihn die Legende gemacht hat – in diesem Fall hätte er nicht die Anerkennung seiner berühmten Zeitgenossen gehabt, die besten jungen Talente unterrichtet, darunter Goldberg und Forkel, hätte nicht Botschafter frequentiert oder die Prinzessin Anna Amalia unterrichtet, die jüngste Schwester Friedrichs des Großen. Man bewundert ihn. Gottfried van Swieten bewertet ihn als „mit einem Talent gesegnet, das alles übertrifft, was ich in Hinblick auf die Tiefe der Kenntnisse in Harmonie und Ausführungskraft gehört habe oder mir vorstellen könnte; dennoch finden die, die seinen Vater gekannt haben immer noch nicht, dass er ihm gleichkommt“. Rochlitz sagt im Jahr 1800 über die Familie Bach, dass „Friedemann ihr entkam, um in alle Richtungen zu irren, auf alles zu verzichten, ungewappnet



und nur durchdrungen von seiner himmlischen Inspiration, alle Dinge in der Tiefe seiner Kunst findend“.

Die interessantesten Aussagen macht Forkel, der erste Biograph von Bach, Schüler und persönlicher Freund von Wilhelm Friedemann. „Wenn ich die Freude hatte, ihn am Cembalo zu hören, war alles delikat, elegant und angenehm; wenn ich ihn an der Orgel hörte, überkam mich wahrhaft ein religiöser Schauder. [...] Es ist Wilhelm Friedemann, der seinem Vater in der Originalität der Gedanken am nächsten kommt. Alle seine Melodien sind ganz anders gestaltet als die der anderen Komponisten: Voller Genie und Eleganz verfügen sie außerdem noch über eine unnachahmliche Natürlichkeit. Delikat ausgeführt, so wie er es selber machte, konnten sie die Kenner nur verzaubern. Es ist allerdings bedauerlich, dass er es vorgezogen hat, sich beim Spiel den Launen seiner Imagination hinzugeben und in seiner Phantasie den kleinen musikalischen Delikatessen nachzugeben, anstatt sich mehr der Komposition zu widmen. Dadurch ist die Anzahl seiner übrigens sehr schönen Werke relativ beschränkt.“

Seine Werke, das sind zahlreiche Stücke für das Klavier, in erster Linie für das Cembalo, Kammermusik mit und ohne Continuo, Konzerte für Cembalo, Symphonien sowie ca. dreißig Kantaten und Werke spiritueller Musik. Am Klavier allerdings ist Musiker sich selbst am nächsten, am persönlichsten. Seine Klaviermusik bietet uns ein echtes Selbstporträt aus kleinen Teilchen, das Portrait eines seltsamen Mannes, voller Überraschungen und Originalität. Er leidet

unter einem unbändigen existenziellen Schmerz, der sich in den gequälten Mäandern seiner chromatischen Motive und den plötzlichen Brüchen in seinem Diskurs widerspiegelt. Auch wenn er keine formellen Zwänge zu kennen scheint, so heißt das nicht, dass er nicht Meister des Kontrapunkts wäre. Aber er erhebt klaren Anspruch auf seine Freiheit, in vielen Passagen ohne definierten tonalen Plan oder lästige Bindung an den Taktstrich.

Die dreistimmigen Fugen für das Klavier sind eine perfekte Einführung in seine Persönlichkeit. Von den fünfzehn niedergeschriebenen Stücken, wobei er unzählige weitere Kompositionen improvisiert haben dürfte, hat der Komponist acht in einer kohärenten Sammlung zusammengefasst, die er seiner königlichen Schülerin, der Prinzessin Anna Amalia 1778 widmete. Zweifellos wollte er damit einen Einblick in sein klassisches Können im Rahmen der großen deutschen Tradition geben, deren berühmtester Vertreter sein Vater gewesen war. So gesehen ist die *Fuge in c-Moll* mit ihrem archaischen Thema auch die, die den Fugen des Vaters aus dem *Wohltemperierten Klavier* am nächsten kommt. Aber gerade in ihrer Prägnanz zeigen die Fugen einen einzigartigen chromatischen Wagemut. So zum Beispiel die sehr kurze *Fuge in d-Moll*, mit ihrem sprunghaften Thema, fast atonal, unberechenbar und voller Brüche. Oder die *Fuge in e-Moll*, deren mit Chromatiken durchzogenes Thema ihn auf eine schmerzvolle Suche zu schicken scheint, mit einigen plötzlichen Stillen und der Komplexität eines sehr gekonnten Kontrapunkts.

Präsentieren sich die Sonaten, bei denen Wilhelm Friedemann zusammen mit seinem Bruder Carl Philipp Emanuel für die Bildung eines neuen Genres steht, immer in einer zivilisierten Form? Das sei dahingestellt! Dass die *Sonate in d-Dur* durch ihre Konstruktion und ihre Ausgewogenheit die klassische Form am Ursprung darstellt mag sein; aber dann kommen die Raptusse, die den Verlauf des anfänglichen *Un poco allegro* unterbrechen und dieses *Adagio* in der Mitte, das seinen Weg zu verlieren scheint. Nur das anfängliche *Vivace* scheint klassischer auszufallen – aber was für ein Feuerwerk! Was das zentrale *Lamento* in *e-Moll* der Sonate in *g-Dur* betrifft, so gleitet es in ein unerwartet pathetisches Klima ab, hebt den Vorhang vor tiefsten Abgründen; aber die spontane *Gigue* des brillanten abschließenden *Presto* kehrt dann zur kanonischen Schreibweise zurück. Einige Züge erinnern an die elfte *Goldberg-Variation* in der gleichen Tonlage *g-Dur*. Das ist aber nicht weiter verwunderlich, da der Sohn von Johann Sebastian ein Freund des Grafen Keyserlingk und Lehrer des jungen Goldberg war.

Von allen Genres ist die Fantasie die freiste, die, in der sich die Vorstellungen des Komponisten am besten entfalten können. Hier ist alles möglich. Die *Fantasie in d-Moll* zeigt fugierte Episoden im Wechsel mit Episoden reiner Fantasie, wie ein übersteigertes Überbleibsel des *stylus phantasticus* der Meister des Nordens. Das Genre erreicht seinen Höhepunkt mit der *Fantasie in c-Moll*, einem echten Meisterwerk. Eine Art Improvisation, die an die Kunst der Lautenspieler erinnern könnte, die Friedemann

durch seinen Vater kannte, allerdings extrem gesteigert, mit ihren Kontrasten, den arpeggierten Akkorden, dem Wechsel zwischen heftigen Launen und Rückziehern in sich selbst, der Flucht nach vorne, unterbrochen von Momenten der Stille. Vergessen wir nicht, dass Friedemann die Partitur *Chromatische Fantasie und Fuge* seines Vaters wie einen Schatz gehütet hat.

Aber es ist letztendlich in den Polonaisen, in denen der Musiker die persönliche und repräsentativste Facette seines gepeinigten Genies, seiner ungeheuren Sensibilität zeigt. Diese Stücke erfreuten sich schon zu Lebzeiten des Komponisten eines großen Erfolgs. Dass sie schon 1819, zu Beginn der musikalischen Romantik veröffentlicht wurden, ist auch kein Zufall. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Chopin mit ihnen vertraut war. Man muss anfügen, dass die Polonaise zu dieser Zeit sehr beliebt war. Der Kurfürst von Sachsen, Friedrich August I., hatte sich nicht ohne Schwierigkeiten 1697 auf den polnischen Thron wählen lassen und bestieg diesen als August II., auch als August der Starke bekannt. Sein Sohn, August III., übernahm seine Nachfolge nach dem Tod des Vaters im Jahr 1763, so dass Polen während einem Dreivierteljahrhundert von den Sachsen regiert wurde und sich zwischen den beiden Ländern enge Beziehungen entwickelten. Telemann nimmt aus seinen Ausflügen nach Polen lebhafte Eindrücke mit und komponiert zahlreiche Werke im polnischen Stil. Das Genre selbst der Polonaise war damals auch eine Art, den Kurfürsten und König von Polen zu ehren.

Die Polonaisen sind für Wilhelm Friedemann Bach die privilegierten Orte seiner Selbstbeobachtung. Die dutzend Stücke, die er in Halle komponierte, während er versuchte, ohne feste Anstellung zu überleben, zeugen von seinen Momenten des Zweifels und der Ruhelosigkeit. Wenn man diese Sammlung durchblättert, überrascht man den Musiker bei zutiefst melancholischen Träumen, die von den kurzen Momenten des Aufschreckens nicht ausgeglichen werden können. Die innere Träumerei eines Schlafwandlers, hier und da, und immer wieder dieses unfassbare Talent eines launenhaften Improvisators, bei dem sich der Musiker an die Sonaten von Scarlatti zu erinnern scheint. Vielleicht nirgendwo anders als in der *Polonaise* in c-Dur ist man so überrascht über den unberechenbaren Weg des Diskurses und die wirklich fremdartigen Akkorde, die sie durchziehen. Ein kompletter Wahnsinn! Zweifellos an der Grenze zur Zusammenhangslosigkeit aber immer noch faszinierend, wie eine Röntgenaufnahme dieser Seele, die ständig mit den unerträglichen Mühen des Seins zu kämpfen hatte.

GILLES CANTAGREL

Die Buchstaben Fk für Falck, gefolgt von einer Zahl, die dem Eintrag des Werks im Katalog entsprechen, der vom Musikwissenschaftler Martin Falck erstellt und 1913 veröffentlicht wurde. Er wurde seither komplettiert, die neuen Einträge tragen das Zeichen Fk nv, für den neuen Falck-Katalog.



Die Musik Wilhelm Friedemann Bachs verwirrt, irritiert oder verblüfft, kann aber nicht gleichgültig lassen. Sie ist ganz nach dem Bilde dieser Persönlichkeit mit ihrem lebendigen, unbeständigen und wilden Ruf. Die Komplexität dieses Werks, voller Zäsuren, expressiver Spannungsbögen und Wenden, erhellt uns einen außergewöhnlichen Musiker.

Woher kommt diese Welt, die sich noch heute im 21. Jahrhundert als so fremd für unsere Ohren erweist? Wilhelm Friedemann trägt natürlich das Erbe einer dichten väterlichen Erziehung in sich; gleichzeitig distanziert er sich durch einen unbändigen Willen nach Unabhängigkeit von den Geschmacksstreitigkeiten seiner Epoche. Suchte er einen ganz persönlichen Weg durch diese musikalische Strömung, die dem Ausdruck individueller Gefühle immer mehr Platz ließ? Oder warf er vielleicht einen klaren, kompromisslosen Blick auf seine Zeit, indem er für seine Musik einstand, auf Kosten schwieriger und zahlreicher Fehlschläge...

Die vorliegende Aufnahme hält sich an die vier wichtigsten Genres des Werkes für Klavier von W.F. Bach: die Sonate, die Fuge, die Fantasie und die Polonaise.

Die Sonaten mischen alten Stil und visionäre Einblicke, langsame, markenschüttende Bewegungen einer bitteren Nostalgie und exzentrischen Virtuosität; eine Virtuosität, die für den Spielenden sogar unbequem werden kann, als versuchte Wilhelm Friedemann, das Klavier gleichsam zu drangsalieren, um ihm möglichst gewundene Klänge zu entlocken.

Seine „Acht Fugen für Anna Amalia“ sind

Meisterwerke der Fantasie, sie verbinden eine rigorose Struktur mit unberechenbaren Launen. Der Komponist bedient sich des Kontrapunkts mit Raffinesse und Humor, und vollbringt die Übung wie eine Art Parodie eines Genres, das sein Vater auf den Höhepunkt gebracht hatte.

Carl Philipp Emanuel Bach mag als unbestrittener Meister der Fantasie gelten, doch Wilhelm Friedemann verleiht ihr eine ungewöhnliche Facette und eine explosive Erfindungskraft. Einige harmonische Kühnheiten überraschen noch heute, doch alle sind sie wunderbar. Die Polonaisen wiederum sind vielleicht die persönlichsten Stücke, die er geschrieben hat. Jede einzelne ist ein wahres Gemälde, eine Art, kurz aber intensiv ein Gefühl zu malen. Ein Musiker und Maler, der bis zur Perfektion mit den Farben der gewählten Tonlagen spielt.

Der Komponist schöft aus allen dynamischen und expressiven Ressourcen des Cembalos, das mit seiner präzisen Sprache die Komplexität seiner Musik strahlen lässt. Die Wahl gewisser Nuancen sowie schriftlicher Zeugnisse der Epoche lassen vermuten, dass Wilhelm Friedemann ebenso wie sein Bruder Carl Philipp Emanuel vor allem die expressiven Möglichkeiten des Clavichords schätzte. Als intimes Instrument, das man nutzte, um diese den alten Meistern eigene Technik wiederzufinden, lässt das Clavichord eben diese sensible Saite, die Wilhelm Friedemann so teuer ist, in einem ungeahnt reinen Ausdruck sprechen.

Kann man diese Musik der Seele jedoch mit der C.P.E. Bachs in Verbindung bringen? Carl Philipp, der uns als wundervoller Theoretiker

seine Beschreibung der Emotion liefert, die beim Hörer durch den Musiker erregt wird, seine Suche nach Balance zwischen Logik und Sensibilität... Wilhelm Friedemann wiederum taucht uns in eine unruhigere, leidenschaftlichere und hintersinnigere Welt. Die Intimität einer Sprache entsteht auch aus unserer Art, sich ihre Essenz anzueignen, sei es als Instrumentalist oder als Zuhörer. Nichts kann beim Zugang zu dieser Intimität sicher sein, Zweifel und Illusionen bestehen fort.

Diese fremde und fesselnde Musik (die bisweilen ein gewisses unangenehmes Hörgefühl in unerfahrenen Ohren erzeugt...) lädt uns zu dieser unvermeidlichen Fragestellung ein: Wie kann man diese erstaunlichen Widersprüche in diesen Kompositionen lösen. Sollte man den Diskurs zu klären versuchen und daraus um jeden Preis eine Balance schaffen oder sollte man vielmehr diese Zäsuren und anderen „Skurrilitäten“ einfach annehmen? Es scheint mir, dass es für jeden, der das Leben dieser Werke so treu wie möglich rekonstruieren will, unumgänglich wird, diese symbolische Grenze immer vor Augen zu haben. Der Schatten, in dessen Dunstkreis diese Musik liegt, kann als intrinsischer Teil seiner Natur betrachtet werden und diese vielfachen Fragen bleiben letztendlich genauso spannend wie das Werk an sich.

MAUDE GRATTON



Das Cembalo von Christian Zell

Deutschland im 18. Jahrhundert, das ist eine Ansammlung vieler kleiner souveräner Staaten. Eine Zentralisierung um einen König, der seinen Geschmack diktiert, existiert nicht.

Hierin liegt die Fülle der „deutschen“ Faktur, in ihrer großen Vielfalt. Die Einflüsse sind vielfältiger Natur: flämisch (man praktizierte auch eine Renovierung der Instrumente von Rückers), italienisch (man verwendet oft Längen kurzer Saiten) und französisch (im Kopplungssystem, der Dekoration). Die Instrumentenbauer sind äußerst kuriös, es scheint, dass die Suche der Motor ihrer Arbeit ist. Die Zellen der Fakturen sind überwiegend in den größten Städten und deren Umland zu finden: Hamburg, Berlin und Dresden. Dennoch stellt jedes Zentrum einen Ort kreativer Freiheit dar.

Christian Zell ist in Hamburg geboren und verbringt dort sein ganzes Leben. Er scheint, im Atelier von Carl Conrad Fleischer gearbeitet zu haben. Bei dessen Tode heiratet er seine Witwe (sehr geläufige Praxis, die auch in Frankreich üblich war: Wenn der Chef stirbt, heiratet der Arbeiter dessen Witwe und erhält das Atelier). Carl Conrad Fleischer war (mit seinem Bruder Johann Christoph) ein großer Instrumentenbauer für Cembalo und Clavichord. So entstehen einige Details der Cembalo Fakturen von Christian Zell auf Instrumenten von Carl Conrad Fleischer.

Es bleiben uns drei Instrumente von Christian Zell: eines mit zwei Tastaturen und zwei mit einer Tastatur.

Man findet eine große Menge an Instrumenten mit einer einzigen Tastatur (mit 2 Registern 8'

und meistens 2 Register 8' und ein Register 4'). Wissenswert ist, dass diese Produktion von Cembalos mit einer Tastatur sehr umfangreich war. Vielleicht ist das der Grund, weshalb Johann Sebastian Bach eigens darauf hinweist, dass die *Goldberg-Variationen* und das *Italienische Konzert* auf einem Instrument mit zwei Tastaturen zu spielen sind.

Der „deutsche Klang“ existiert nicht, er ist von unendlicher Vielfalt. Die Räume, die verschiedenen Grundlagen der Saitenlängen (die entscheidend für ihr Material sind: Messing oder Eisen), die verschiedenen Bauweisen etc. verbieten glücklicherweise eine Formatierung des Klangs. Möglicherweise können sie alle Polyphonie entstehen lassen.

Das Instrument ist jedoch nur ein Sprachrohr, während die Musik und der Künstler die größere Rolle spielen.

PHILIPPE HUMEAU

Maude Gratton Biografie

Die 1983 in Niort geborene Maude Gratton studierte mit Dominique Ferran Cembalo und Orgel an der CNR von Poitiers und setzte ihre regelmäßige Ausbildung bei Pierre Hantaï am Cembalo und Louis Robilliard für die Orgel fort. Im Laufe ihres Studiums an der CNSMD Paris arbeitet sie mit Olivier Baumont, Blandine Rannou, Kenneth Weiss, Michel Mouvard, Olivier Latry, Olivier Trachier und Jean-François Zygel, sie erhält Preise in Cembalo, Basso Continuo, Orgel und Kontrapunkt der Renaissance. Sie

gewinnt den 1. Preis beim Wettbewerb für junge Organisten Concours des Jeunes Organistes von Saint-Germain-des-Fossés, den 2. Preis beim internationalen Wettbewerb für Orgel Concours International d'Orgue von Bruges und erhält die Auszeichnung als junge Solistin der öffentlichen, frankophonen Radiosender „Jeune Soliste 2006 des Radios Francophones Publiques“ für Cembalo, Clavichord und Orgel.

Sie gibt regelmäßige Solokonzerte für Orgel oder Cembalo in Frankreich (Saintes, Paris, bei der Folle Journée, Roque d'Anthéron etc.) und im Ausland (Bruges, Bonn, Lissabon, Washington, Mexiko, Montréal, Québec, Finnland, Slowakei, Japan etc.). Sie interessiert sich für die verschiedenen Klaviaturen, experimentiert mit dem Clavichord bei mehreren Soloauftritten sowie mit dem vierhändigen Pianoforte mit Jérôme Hantai und Kammermusik.

Sie spielt in verschiedenen Ensembles, u.a. im Ensemble Jérôme Hantai, „Le Concert Français“ (Leitung P. Hantai), „Le Collegium Vocale de Gand“ (P. Herreweghe), in den „Basses Réunies“ (B. Cocset), „Ricercar Consort“ (P. Pierlot), „die Musiciens de St-Julien“ (F. Lazarevitch). Sie hatte Gelegenheit, unter der Leitung von William

Christie, Christophe Rousset, Gérard Lesne Ophélia Gaillard und Patrick Cohen-Akenine zu arbeiten.

Sie ist Gründungsmitglied des Ensembles „Il Convito“ mit Claire Gratton, Cellistin, und der Violinistin Stéphanie Paulet. Das Ensemble zählt zu den Preisträgern der „Déclic 2006-2007“, einem Programm von Culture France/Radio France. Um dieses Trio entsteht der Wunsch, das reiche Repertoire zu erforschen, das die alten Instrumente eröffnen, und dabei die Entwicklung der Fakturen und des Geigenbaus mitzuverfolgen.

Sie wirkte kontinuierlich bei mehreren Aufnahmen mit, unter der Leitung von Jérôme Hantai, Pierre Hantai, Philippe Pierlot, Ophélia Gaillard und François Lazarevitch.

Traduction anglaise et allemande :
Ici Là-Bas Traduction

Enregistrement réalisé dans la Chapelle Notre-Dame de Bon Secours, octobre 2008 / Direction artistique, prise de son et montage : Alessandra Galleron / Photos digipack : Kourtney Roy / Photo page 23 : Jean-Marc Haddad / Conception et suivi artistique : René Martin, Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : Saga-illco / Fabriqué par Sony DADC Austria. / ® & © 2009 MIRARE, MIR 088
www.mirare.fr



Instruments :

Clavecin d'après Christian Zell, Hamburg 1728,

fait par Philippe Humeau, Barbaste 2006

Clavicorde d'après un modèle allemand,

fait par Martin Kather, 1999

Je tiens à remercier :

Pierre Hantai pour le prêt de ses instruments, pour son écoute et ses conseils,

Philippe Humeau pour son soutien,

Jean-François Brun pour l'accord des instruments,

Alessandra Galleron pour sa patience,

Jean-Marc Haddad pour les photos de l'enregistrement,

René Martin et l'équipe de Mirare pour leur confiance,

Gilles Cantagrel pour sa contribution au projet,

Les Radios Francophones Publiques pour leur reconnaissance et leur aide,

Ainsi que ma famille et mes amis, pour leur appui et leurs suggestions.

