



VINCENT BERNHARDT BACH

DAS
WOHLTEMPERIERTE
KLAVIER - TEIL 1
BWV 846 - BWV 869

2CD



CD1

1-2	Präludium & Fuge : C-Dur BWV 846	3:42
3-4	Präludium & Fuge : c-Moll BWV 847	3:21
5-6	Präludium & Fuge : Cis-Dur BWV 848	3:46
7-8	Präludium & Fuge : cis-Moll BWV 849	7:31
9-10	Präludium & Fuge : D-Dur BWV 850	3:25
11-12	Präludium & Fuge : d-Moll BWV 851	3:13
13-14	Präludium & Fuge : Es-Dur BWV 852	5:13
15-16	Präludium & Fuge : es/dis-Moll BWV 853	11:03
17-18	Präludium & Fuge : E-Dur BWV 854	3:42
19-20	Präludium & Fuge : e-Moll BWV 855	3:28
21-22	Präludium & Fuge : F-Dur BWV 856	2:26
23-24	Präludium & Fuge : f-Moll BWV 857	6:06

Total Time CD1 : 57'08



CD2

1-2	Präludium & Fuge : Fis-Dur BWV 858	2:55
3-4	Präludium & Fuge : fis-Moll BWV 859	4:38
5-6	Präludium & Fuge : G-Dur BWV 860	3:40
7-8	Präludium & Fuge : g-Moll BWV 861	3:15
9-10	Präludium & Fuge : As-Dur BWV 862	3:08
11-12	Präludium & Fuge : gis-Moll BWV 863	5:04
13-14	Präludium & Fuge : A-Dur BWV 864	3:34
15-16	Präludium & Fuge : a-Moll BWV 865	6:26
17-18	Präludium & Fuge : B-Dur BWV 866	3:48
19-20	Präludium & Fuge : b-Moll BWV 867	6:03
21-22	Präludium & Fuge : H-Dur BWV 868	3:14
23-24	Präludium & Fuge : h-Moll BWV 869	11:52
25	Präludium : C-Dur BWV 846a	1:17
26	Präludium : C-Dur BWV 846a	1:10
27	Fuge : C-Dur BWV 846a	2:02

Total Time CD2 : 62'20

Enregistré du 9 au 11 mars et les 14 et 15 avril 2019 à Remerschen, Luxembourg.
Clavecin construit par Matthias Kramer en 2018 d'après Christian Zell (1728), mis
à disposition et accordé par Frank Daro.

Ingénieur du son : Frédéric Briant

Traduction allemande / Deutsche Übersetzung: Karsten Unverricht

Graphisme et photos : Pauline Pénicaud

Label manager : Maël Perrigault

Producteur : Benoit d'Hau







L'instrument choisi pour le présent enregistrement est un clavecin en 16 pieds construit en 2018 par Matthias Kramer (Berlin) d'après un modèle de Christian Zell, un facteur de clavecin contemporain de J.S. Bach.

En référence à une annonce de vente d'un clavecin de la veuve de Christian Zell, Matthias Kramer a créé une extrapolation du modèle « Zell 1728 » à deux claviers conservé au Kunst- und Gewerbemuseum de Hambourg. Cet instrument doté de quatre jeux et d'un jeu de luth est donc à la fois typique des très grands clavecins allemands de l'époque de Bach, et tout à fait exceptionnel en raison des multitudes de combinaisons sonores qu'il permet. L'ajout d'une éclisse supplémentaire (à double courbe) augmente la longueur de 30cm et héberge une seconde table d'harmonie pour les cordes du jeu de 16', qui sonne une octave plus grave que les registres habituels et confère à l'instrument une dimension sonore exceptionnelle. Même lorsque ce jeu n'est pas activé, la plus grande taille des éléments résonants crée une brillance et présence sonore accrues.

Ce clavecin a été mis à disposition et préparé par le facteur Frank Daro à Remerschen (Luxembourg).

De tels clavecins dotés de jeux de 16' sont attestés à l'époque baroque en Allemagne, en Italie et en Angleterre, et quelques exemplaires ont survécu jusqu'à nos jours. Cependant, ils restèrent rares de tous temps, car leur facture est très exigeante et délicate, donc particulièrement onéreuse.

Certains écrits d'époque mentionnent qu'au « Kaffee Zimmermann » de Leipzig, où J.S.Bach se produisait chaque semaine avec son Collegium Musicum, se trouvait un clavecin avec 16' construit par Zacharias Hildebrandt.

En France, le clavecin en 16' était absent et reste peu connu aujourd'hui encore. Une raison de cette situation pourrait être la proximité que la musique pour clavecin française entretient avec la sonorité du luth.

L'interprétation de Vincent Bernhardt est une magnifique démonstration de la richesse de couleurs et de contrastes qu'offre cet instrument extraordinaire.

Frank Daro





Für die vorliegende Einspielung wurde ein Cembalo mit 16'-Register gewählt, gebaut 2018 von Matthias Kramer (Berlin) nach Christian Zell, einem hamburgischen Zeitgenossen von J.S. Bach.

Mit Bezug auf eine Verkaufsanzeige der Witwe Chr. Zells, hat Matthias Kramer die Vorlage des im Hamburger Kunst- und Gewerbemuseums erhaltenen „Zell 1728“ erweitert. Mit nunmehr vier Registern und einem Lautenzug entspricht dieses Instrument den größten zu Bachs Zeit bekannten Cembali und bietet eine ungewohnte Vielfalt an Klangspektren. Das 16'-Register klingt eine Oktave tiefer als die normale Tonlage und schafft eine außergewöhnliche Klangtiefe. Für die dafür notwendige Saitenlänge sowie einen eigenen zusätzlichen Resonanzboden ist hier das Instrument mittels einer zweiten (ebenfalls doppelt gebogenen) Hohlwand um 30cm verlängert. Auch wenn dieses Bass-Register nicht eingeschaltet ist, bereichert diese Bauart das Resonanzpotential und den Klang des Cembalos in allen Spielsituationen.

Zur Verfügung gestellt und betreut wurde das Instrument vom Cembalobauer Frank Daro aus Remerschen (Luxemburg).

Cembali mit 16'-Register gab es zur Barockzeit in Deutschland, Italien und England. Einige historische Exemplare sind heute noch erhalten. Allerdings waren es damals wie heute seltene Einzelstücke, denn ihr Bau ist aufwändig und anspruchsvoll, und somit auch kostspielig.

Nach zeitgenössischen Schriften stand im Leipziger « Kaffee Zimmermann », wo Bach wöchentlich mit dem Collegium Musicum aufspielte, ein 16'-Cembalo, gebaut von Zacharias Hildebrandt.

In Frankreich war das Cembalo mit 16' unbekannt, und das ist auch heute noch weitgehend so. Ein Grund dafür mag die Nähe der französischen Cembalomusik zur Laute sein.

Vincent Bernhards Interpretation erkundet auf meisterhafte Weise den Farbenreichtum und das Kontrapotential dieses außergewöhnlichen Instrumentes.

Frank Daro



Vincent Bernhardt, Frédéric Brillant et Frank Daro





POURQUOI ENREGISTRER LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ UNE FOIS DE PLUS ?

Quelques éléments d'un petit
argumentaire d'interprétation

L'utilisation d'un clavecin exceptionnel, doté d'un jeu de 16 pieds qui vient s'ajouter à la configuration habituelle (deux jeux de 8 pieds et un jeu de 4 pieds), constitue probablement le principal intérêt de cet enregistrement. Ces quatre jeux de cordes – auxquels vient s'ajouter le jeu de luth – permettent ainsi d'obtenir une grande palette sonore à travers l'art de la « registration », c'est à dire la manière de combiner entre elles les différentes sonorités disponibles. Cet art est l'un des fondements du jeu de l'orgue, et en tant qu'organiste du plus haut niveau, Johann Sebastian Bach a évidemment été profondément influencé, dans sa pensée musicale, par les usages de la registration. J'ai donc souhaité aborder le *Clavier Bien Tempéré* comme pourrait le faire un organiste, heureux de tenir à sa disposition plusieurs possibilités d'alliages de timbres et de sonorités.

Ces possibilités de mélanges n'excluent

pourtant pas le plaisir de faire entendre un jeu seul, qu'il s'agisse des jeux « habituels » de 8 pieds, du jeu de 16 pieds (qui sonne à l'octave grave) ou encore du jeu de 4 pieds (sonnant à l'octave aiguë), notamment en jouant ces derniers une octave plus haut ou plus bas afin de les faire sonner comme un jeu de 8 pieds fictif. Cette pratique est en effet attestée dans la musique d'orgue de l'époque et notamment dans le *Harmonische Seelenlust*, un recueil de chorals publié en 1733 par Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735). Au début du premier mouvement du Concerto pour orgue en ré mineur BWV 596 (d'après Vivaldi), Bach a recours lui aussi à ce procédé en faisant jouer les deux mains une octave plus bas sur des jeux de 4 pieds.

Les mélanges proposés dans cet enregistrement s'inspirent des registrations d'orgue typiques de l'Allemagne centrale à l'époque de Bach, où l'usage du jeu de 16 pieds était particulièrement courant comme l'attestent les nombreuses registrations de Kauffmann mais aussi certaines œuvres de Bach lui-même, qui pourtant n'a livré que très peu d'indications de registration : ainsi le choral *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 720 probablement composé en 1709 pour l'orgue de Mühlhausen et qui commence par une section où la main gauche joue le « Fagotto 16' ». Il en va de même pour le deuxième choral du recueil publié vers 1748 par Johann Georg Schübler, *Wo soll ich fliehen hin* BWV 646, où la main gauche joue un jeu de « 16 Fuss ».



Les registrations « Pro Organo Pleno » typiques des pièces rapides et virtuoses ou, au contraire, des fugues *alla breve* en *stylus antiquus*, sont évoquées à travers le « plenum » du clavecin, auquel le jeu de 16 pieds confère une profondeur en rapport avec le goût de l'époque. A ce sujet, on se souvient que dans ses recommandations de 1708 en vue des modifications à apporter à l'orgue de l'église St Blasius de Mühlhausen, Bach souhaitait remplacer la trompette par un « *Fagotto 16 Fußthon* » pouvant servir « à toutes sortes de nouvelles *inventionibus* » et insistait plusieurs fois sur l'ajout d'un nouvel *Untersatz* de 32 pieds qui devait conférer au tout « la meilleure *gavität* ».

Quant aux mélanges plus colorés typiques de l'orgue saxon de l'époque de Bach et tels qu'ils sont mentionnés entre autres par le facteur d'orgue Gottfried Silbermann, ils sont plus difficiles à rendre au clavecin. L'essai d'un mélange « creux » dans le Prélude en ré majeur (jeux de 16 pieds et de 4 pieds, sans jeu de 8 pieds), proposant un résultat qui pourrait étonner nos oreilles actuelles, se veut un écho des mélanges équivalents (et souvent plus colorés encore) du langage organistique de l'époque de Bach : le recueil de Kauffmann cité plus haut nous fournit à nouveau quelques exemples intéressants (y compris dans des pièces rapides), alors qu'une indication d'un tel mélange « creux » se trouve également dans un livret publié à l'occasion de l'agrandissement de l'orgue de Joachim Wagner à l'église de la Garrison de

Berlin en 1725, dans lequel il est fait mention de la possibilité d'utiliser le Bourdon 16' « avec Quintatön 8' ou *Spitzflöte* 4' ». Johann Friedrich Agricola, élève de Bach, suggère quant à lui que le mélange de la Quintadena 16' et de la Flûte 4' pourrait être « d'un bon effet » (1758). Enfin, Gottfried Silbermann propose des registrations pour l'orgue de Grosshartmannsdorf, dont plusieurs incluent des mélanges « creux » (« registration de luth » et « *Stahlspiel* »).

Dans le Prélude en ré majeur du présent enregistrement, l'utilisation du 16 pieds alternée avec le 8 pieds du second clavier permet notamment de résoudre l'octave grave du sol de la main gauche, au début de la mesure 22 (accord de triton).

Les essais sonores proposés ici se veulent ainsi une évocation – certes lointaine et limitée – de la grande variété et, finalement, de la liberté qui semblent caractériser l'art de la registration à l'orgue en Allemagne centrale à l'époque de Bach – un art dont on peut penser qu'il a vraisemblablement influencé le rapport du compositeur avec la structuration de l'espace sonore, qu'il s'agisse d'orchestration ou de registration au clavecin.

Parmi les éléments qui se situent parfois à contre-courant de certaines pratiques usuelles et dont la mise en œuvre résulte d'une réflexion et de recherches personnelles, certaines ornementsations du présent enregistrement appellent peut-être quelques explications. Sans entrer dans les détails d'un



débat ouvert depuis longtemps, mentionnons simplement l'intérêt de certains arguments avancés entre autres par Frederick Neumann (*Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach*, 1983) et Paul Badura-Skoda (*L'art de jouer Bach au clavier*, 1999). La distinction entre trilles longs et courts, la possibilité de commencer certains trilles à partir de la note « réelle » (et non à partir de la note supérieure comme l'usage actuel le veut le plus souvent) et les développements concernant les *Praltriller* (évoqués par plusieurs sources anciennes) et le *Schneller* (mentionné par C. P. E. Bach) constituent les principaux éléments d'une réflexion que je poursuis depuis une dizaine d'années à travers une lecture systématique des sources et un travail qui s'apparente à une sorte de philologie appliquée à la musique. Loin de pouvoir apporter des réponses à ces questions ouvertes depuis plusieurs décennies et qui ne rassemblent apparemment aucun consensus particulier, je ne propose ici qu'une tentative de mettre en œuvre le résultat de certaines recherches. Malgré les soins apportés à ces réflexions, l'impossibilité de « prouver » quoique ce soit confine les réflexions des chercheurs au statut de suppositions, dont la mise en œuvre proposée ici révèle inévitablement des incohérences et pose peut-être davantage de questions qu'elle ne propose de réponses.

Une lecture détaillée du manuscrit autographe du Premier livre du *Clavier Bien Tempéré* apporte néanmoins nombre de

renseignements et constitue une importante source d'informations : par exemple, l'utilisation de signes de tremblements de différentes longueurs pourrait être la marque de tremblements longs ou courts (*Praltriller* et *Schneller*), commençant respectivement par la note supérieure ou par la note réelle, à la manière d'un mordant renversé. On peut ainsi distinguer les signes plutôt longs du *Prélude* en mi mineur et du *Prélude* en fa mineur (où une conjecture mélodique récurrente induit assez naturellement un début par la note supérieure), alors que le *Prélude* en mi majeur fait apparaître des signes plus courts qui pourraient être la marque de *Praltriller* ou de *Schneller*.

L'écriture des appoggiatures en petites croches ou en petites doubles-croches ne semble pas non plus laissée au hasard. Ainsi, par exemple, l'utilisation d'une appoggiature de double-croche à la cinquième mesure de la Fugue en ut # majeur – ornementation d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas reprise lors de la réexposition de la mesure 46 : cette réexposition n'employant pas non plus les deux fa double-dièse de cette section (mesures 44 et 46, respectivement sur le modèle des mesures 3 et 5), j'ai décidé de ne pas « normaliser » le texte et de conserver cette différence entre l'exposition et la réexposition. Le fait que ces petites différences apparaissent également dans la plupart des copies anciennes (dues à A. M. Bach, J. F. Agricola, J. Ch. Altnikol, B. Ch. Kayser, Ch. F. Penzel...) confirme bien sûr qu'il ne s'agit pas



d'une erreur de rédaction ou d'inattention de la part du compositeur.

D'autres éléments de l'autographe attirent également l'attention et pourraient – en apparence – passer pour des inconséquences de notation : l'utilisation des lettres « tr » pour indiquer un ornement qui serait *a priori* similaire aux diverses variantes de tremblements (indiquées par des lignes sinueuses plus ou moins longues) ne me semble pas correspondre au soin du détail qui transparaît dans le manuscrit. Peut-être la Fugue en ré mineur constitue-t-elle un élément de réflexion à ce sujet : en effet, son thème comprend un ornement indiqué par les lettres « tr » et dont la réalisation en commençant par la note supérieure (comme le veut la tradition) poserait problème en un endroit : mesure 12, un trille dont la première note serait la induirait des quintes parallèles entre les deux voix graves – une erreur de contrepoint que l'on ne saurait envisager chez Bach, et dont C. P. E. Bach se défend avec virulence dans son traité de 1753. Dans ce mouvement au moins, on peut donc supposer que les ornements indiqués par les lettres « tr » pourraient logiquement commencer par la note réelle et non la note supérieure. L'utilisation de cette même notation dans d'autres pièces du recueil (notamment sur des notes longues) m'a semblé pouvoir confirmer cette hypothèse, dont l'application ne peut néanmoins pas se défendre intégralement (on trouve de probables contre-exemples dans le Prélude en mi mineur).

J'ai donc formulé la supposition que les trilles et tremblements pouvaient être de différentes sortes au sein de cet ouvrage dont la notation me paraît être cohérente : courts ou longs, commençant par la note supérieure ou la note réelle, avec ou sans terminaison – et même, avec une terminaison connectée à la suite ou non (voir à cet égard le signe de la fin de la mesure 29 de la Fugue en ré mineur). Les particularités de la notation, les orientations mélodiques et la pertinence de l'harmonie constituent à mon sens les principaux éléments pouvant aiguiller l'interprète vers telle ou telle réalisation – tout en gardant à l'esprit qu'en musique, la recherche est limitée au goût et à l'indicible, et que l'objectivisation de tels éléments n'est non seulement pas possible, mais probablement même pas souhaitable...

En tout état de cause, il a été décidé de tenir compte du stade ultime de la rédaction du manuscrit autographe, notamment en intégrant les ajouts réalisés *a posteriori* avec de l'encre plus foncée.



Fugue en ut majeur BWV 846, mesures 14 à 16 contenant une correction autographe qui modifie le thème de la voix de Basse, ignorée de la plupart des éditions modernes.

De nombreux éléments (rythmes, ornements, notes, arpegges) ont ainsi été ajoutés à





différentes époques ou plusieurs fois modifiés par le compositeur dans le même manuscrit, et n'apparaissent donc pas toujours dans les copies anciennes. Il m'a semblé d'autant plus nécessaire d'en tenir compte que certaines spécificités n'apparaissent pas même dans les éditions modernes (à de très rares exceptions près), notamment ce rythme « impossible » à la mesure 34 du *Prélude* en ut mineur :



Prélude en ut mineur BWV847, mesures 33 à 35

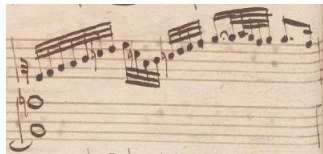
D'un point de vue strictement rythmique, le deuxième temps de la mesure 34 est en effet incomplet : il y manque la valeur rythmique d'une double-croche. La quasi-totalité des éditions actuelles « corrige » cette « erreur » du compositeur (généralement sans même l'indiquer dans l'appareil critique), alors que j'ai été surpris de constater que presque toutes les copies du XVIII^{ème} siècle reprenaient précisément le texte original. La première source à utiliser la notation actuellement usuelle ne remonte en effet qu'au XIX^{ème} siècle : il s'agit de l'édition réalisée par Carl Czerny et F. A. Roitzsch et parue en 1863.

La lecture du manuscrit autographe semble également intéressante concernant les deux quadruples-croches de la mesure 9 du *Prélude* en mi bémol majeur : on y voit en effet

clairement que la barre les transformant en quadruples-croches a été ajoutée *a posteriori*, pour les besoins de la cohérence rythmique de la mesure, alors que le geste initial n'introduisait aucune hiérarchie rythmique entre ces quatre notes rapides :



Prélude en mi bémol majeur BWV 852, mesure 9
Manuscrit autographe



Prélude en mi bémol majeur BWV 852, mesure 9
Copie réalisée par Johann Christoph Altnikol
(manuscrit P 402)

La copie de Johann Christoph Altnikol, gendre du compositeur, tient compte de cette particularité et propose une autre réalisation



rythmique, elle aussi fautive, mais qui transcrit également l'idée originelle. Dans ce cas, j'ai donc fait le choix de jouer cette figure ornementale en tenant davantage compte de ce qui m'a paru être le premier jet, que de la rectification rythmique ultérieure.

L'autographe regorge également d'indications d'apparence secondaire mais qui pourraient receler un sens particulier lorsque l'on songe au soin du détail que Bach manifestait parfois. Par exemple, les points d'orgue qui traditionnellement marquent la fin d'une pièce et n'ont qu'une valeur symbolique, ne sont pas systématiquement présents dans ce recueil. Ainsi, plusieurs pièces n'ont pas de point d'orgue sur le dernier accord, ce qui pourrait inciter à renoncer au traditionnel ralenti final – qui par ailleurs ne semble nullement être attesté dans la littérature musicographique de l'époque de Bach (citons notamment la Fugue en ut mineur, le Prélude en ut # majeur et le Prélude en fa # majeur).

Le Prélude en fa majeur n'a quant à lui aucun point d'orgue : ni sur le dernier accord, ni sur la double-barre finale. Ceci pourrait induire un silence très court entre les deux parties du diptyque et un début de la fugue « *attacca* ». Au contraire, les Préludes en ré mineur et en la majeur ont à la fois un point d'orgue sur leur dernier accord et sur la double-barre finale. A cet égard on se souviendra aussi que le point d'orgue a parfois pu être le signe d'un changement de clavier ou de registration, comme dans la copie de la Toccata pour orgue

en fa majeur BWV 540 réalisée par Johann Tobias et Johann Ludwig Krebs (manuscrit P 803 de la Bibliothèque d'État de Berlin).

Autre détail, qui lui ne s'apprécie que dans l'autographe : les indications de tournes de pages. Certaines pièces n'en ont aucune (Fugue en mi bémol mineur), alors que d'autres disposent d'indications assez précises adressées au tourneur de page et dont le caractère parfois urgent pourrait être susceptible de nous renseigner sur l'allure générale de la musique jouée et, indirectement, sur le tempo supposé : « *Volti presto* », « *Verte vito* », « *Verte presto* », « *Volti subito* », et même « *Volti prestissimo* » dans la Fugue en la mineur, à laquelle on ne saurait donc prêter un tempo trop lent...

Enfin, comment aborder le *Clavier Bien Tempéré* sans évoquer la question du *tempérament* ? A travers les témoignages liés à J. S. Bach et les écrits de ses élèves (au premier desquels son fils C. P. E. Bach), l'éventualité de l'usage d'un *tempérament* purement égal semble (heureusement) aujourd'hui écartée. Au début du siècle actuel, les réflexions sur le dessin du frontispice de l'autographe formulées par Bradley Lehman, Emile Jobin et Philippe Allain-Dupré lancèrent un débat assez vif par leur très grand intérêt mais les résultats proposés ne coïncident pas suffisamment pour qu'il semble envisageable de faire émerger un consensus de la lecture d'un croquis par ailleurs assez schématique, véritable « pierre de Rosette » musicale.



Mon choix s'est donc porté sur le tempérament imaginé par Herbert Kellner dans les années 1970 et qui fait appel à la mystique des nombres et à des considérations théologiques qui me semblent en bon accord avec les préoccupations que l'on prête usuellement à Bach. Les justifications de Kellner reposent sur le petit traité de basse continue rédigé par Bach en 1738 et ont permis l'élaboration d'un tempérament qui m'a semblé faire sonner les différentes tonalités de manière non seulement acceptable mais aussi particulièrement variée.

Cet enregistrement de la version « finale » du premier livre du *Clavier Bien Tempéré* est complété par deux versions antérieures du diptyque d'ouverture : celle conservée dans le *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann*, charmant recueil commencé en 1720 par un père attentif aux progrès musicaux de son fils aîné, et celle, moins connue, copiée par Johann Nikolaus Forkel à partir d'une source perdue, probablement antérieure à la mise au propre du manuscrit autographe. L'histoire de cette version ancienne est quelque peu rocambolesque puisque le manuscrit de Forkel est lui aussi perdu : on ne sait ce qu'il est devenu depuis le décès de son dernier propriétaire connu, Franz Konwitschny, en 1962. Un microfilm en est fort heureusement préservé, qui nous permet ainsi de découvrir cette version originale fort intéressante et,

dans le présent enregistrement, de revenir sur un ut majeur naïf en fin de parcours. La registration du prélude, sonnant à l'octave supérieure, résulte d'un choix personnel d'interprétation.

Les choix personnels sont d'ailleurs assez nombreux dans cet enregistrement d'une œuvre pourtant dotée d'une solide tradition d'exécution : c'est qu'ils sont guidés par certaines convictions ou par la curiosité d'expérimenter – quitte à prendre le risque de faire fausse route. Certains tempi, certaines registrations, certains changements de claviers, certains ornements, certains phrasés... risquent de surprendre ou de déplaire. Les variétés d'articulations, par exemple, des sujets des Fugues en mi bémol majeur, en fa # majeur ou en sol mineur (basée notamment sur la constatation que le silence structural n'est pas repris mesure 24), voudraient explorer certaines limites d'expression de l'instrument choisi pour cet enregistrement, et sont guidées par la conviction que l'art baroque est fondamentalement un art de contrastes...

Vincent Bernhardt, Juillet 2019





Johann Sebastian Bach
(1685-1750)





WARUM NOCH EINE WEITERE AUFNAHME DES „WOHLTEMPERIRTEN CLAVIERS“ ?

Einige Aspekte der Interpretation

Das Hauptinteresse dieser Aufnahme liegt wohl in der Verwendung eines außergewöhnlichen Cembalos, das über die übliche Disposition von zwei 8-Fuß-Registern und einem 4-Fuß-Register hinaus auch ein 16-Fuß-Register aufweist. Diese vier Saiten-Register – zu denen der Lautenzug hinzukommt – ermöglichen durch die Kunst der „Registrierung“, d. h. die Art und Weise, wie die verschiedenen verfügbaren Klänge miteinander kombiniert werden, ein breites Spektrum an Klängen zu erzeugen. Diese Kunst ist eine der Grundlagen des Orgelspiels, und als Spitzenorganist ist Johann Sebastian Bach in seinem musikalischen Denken offensichtlich stark durch die Registrierpraxis beeinflusst worden. Daher wollte ich mich dem „Wohltemperirten Clavier“ nähern, wie es ein Organist tun könnte, der sehr gern viele Möglichkeiten an Klangverbindungen und -farben zur Verfügung hat.

Die in dieser Aufnahme vorgestellten Klangmischungen sind von den für Mitteldeutschland typischen

Orgelregistrierungen der Bach-Zeit inspiriert, in der insbesondere die Verwendung des 16-Fuß-Registers verbreitet war. Dies belegen zahlreiche Registrierungen Kauffmanns, aber auch einige Werke von Bach selbst, die an sich nur sehr wenige Registrierungsangaben bieten: So beginnt der Choral *Ein feste Burg* ist unser Gott BWV 720, wahrscheinlich 1709 für die Orgel von Mühlhausen komponiert, mit einem Abschnitt, in dem die linke Hand das „Fagotto 16“ spielt. Gleiches gilt für *Wo soll ich fliehen hin* BWV 646, dem zweiten Choral der um 1748 von Johann Georg Schübler veröffentlichten Sammlung, bei dem die linke Hand ein Register zu „16 Fuss“ spielt.

Die sowohl für schnelle und virtuose Stücke wie auch *alla breve*-Fugen im *stylus antiquus* typische Registrierung „Pro Organo Pleno“ wird durch das „Plenum“ des Cembalos erzeugt. Das 16-Fuß-Register verleiht ihm eine Klangtiefe, die dem damaligen Zeitgeschmack entspricht. Es sei diesbezüglich daran erinnert, dass Bach in seinem Gutachten (1708) für den Orgelumbau der Divi-Blasii-Kirche in Mühlhausen die Trompete durch ein „Fagotto 16 Fußthn“ ersetzen wollte, welches zu „allerhand neuen inventionibus“ verwendet werden könne, und er mehrmals darauf bestand, einen neuen Untersatz 32-Fuß hinzuzufügen, der dem Ganzen „die beste gravität“ verleihen würde.

Was die farbigeren Mischungen angeht, die für die sächsische Orgel der Zeit Bachs



so typisch sind und die unter anderen von dem Orgelbauer Gottfried Silbermann erwähnt werden, so sind diese auf dem Cembalo schwieriger zu realisieren: Das Experiment einer „hohlen“ oder „Lücken“-Registrierung im Präludium D-Dur (16-Fuß- und 4-Fuß-Register, ohne 8-Fuß-Register) ergibt ein Resultat, das unsere heutigen Ohren überraschen könnte. Es möchte ein Nachklang auf die entsprechenden – oft noch farbigeren – Mischungen der Orgelklangwelt zu Bachs Zeit sein: Die bereits erwähnte Sammlung von Kauffmann liefert wieder einige interessante Beispiele (auch für schnelle Stücke). Ein weiterer Hinweis auf eine solche „Lückenregistrierung“ findet sich in einem Büchlein, das 1725 anlässlich der Erweiterung der Joachim Wagner-Orgel in der Berliner Garnisonskirche veröffentlicht wurde. Dort wird die Möglichkeit erwähnt, den Bordun 16-Fuß mit „Quintadoen 8 Fuss oder Spitzfloet 4 Fuss“ zu verwenden. Johann Friedrich Agricola, ein Schüler Bachs, meinte, dass die Kombination aus Quintadena 16' und Flöte 4' „von guter Wirkung“ sein könne (1758). Schließlich gibt Gottfried Silbermann Registrierungen für die Orgel in Großhartmannsdorf an, darunter mehrere „Lückenregistrierungen“ („Lauten“-Zug und „Stahlspiel“). In der Fuge D-Dur dieser Aufnahme erlaubt die Verwendung des 16-Fuß im Wechsel mit dem 8-Fuß des zweiten Manuals, auch das tiefe G in der linken Hand am Anfang von Takt 22 aufzulösen (Tritonusakkord).

Die hier vorgeschlagenen Klangexperimente sind daher als – sicher vage und beschränkte – Anspielungen auf die große Vielfalt und, nicht zuletzt, auf die Freiheit gedacht, die die Kunst der Orgelregistrierung in Mitteldeutschland der Bach-Zeit zu charakterisieren scheint – eine Kunst, von der man annehmen kann, dass sie wahrscheinlich das Verhältnis des Komponisten zur Strukturierung seiner Klanggebäude beeinflusst hat, sei es in Form der Orchestrierung oder der Registrierung auf dem Cembalo.

Unter den Elementen, die manchmal im Widerspruch zu bestimmten üblichen Praktiken stehen und deren Umsetzung das Ergebnis persönlicher Reflexion und Forschung ist, bedürfen einige Verzerrungen in dieser Aufnahme wohl einer Erklärung. Ohne auf die Details einer seit langem offenen Debatte einzugehen, sei einfach die Aufmerksamkeit auf einige Argumente gelenkt, die unter anderem von Frederick Neumann (Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach, 1983) und Paul Badura-Skoda (Bach-Interpretation. Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs, 1990) vorgebracht wurden. Die Unterscheidung von langen und kurzen Trillern, die Möglichkeit, bestimmte Triller von der Hauptnote aus zu beginnen (und nicht von der oberen Nebennote, wie es der aktuelle Gebrauch meistens verlangt), und die Entwicklungen bzgl. der Pralltriller (in mehreren alten Quellen genannt) und des Schnellers (von C. P. E. Bach erwähnt) bilden



die Schwerpunkte einer Reflexion, die ich seit etwa zehn Jahren durch systematisches Studium der Quellen und einer Arbeit verfolge, die einer Art von Musikphilologie ähnlich ist. Weit davon entfernt, Antworten auf diese seit mehreren Jahrzehnten offenen Fragen geben zu können, die offenbar keinen besonderen Konsens haben, schlage ich hier nur einen Versuch vor, die Ergebnisse einiger Forschungsarbeiten umzusetzen. Trotz der Sorgfalt, mit der diese Überlegungen angestellt wurden, reduziert die Unmöglichkeit etwas zu „beweisen“ die Überlegungen der Forscher auf den Status von Annahmen, deren Umsetzung unweigerlich Ungereimtheiten aufweist und vielleicht mehr Fragen aufwirft, als dass sie Antworten liefert.

Ein gründliches Studium der autographen Handschrift des „Wohltemperirten Claviers“ Teil I bietet dennoch eine Fülle von Hinweisen und ist eine wichtige Informationsquelle: So könnte beispielsweise die Verwendung von Trillerzeichen unterschiedlicher Länge das Zeichen für lange oder kurze Triller (Pralltriller oder Schneller) sein, die jeweils mit der oberen Nebennote oder mit der Hauptnote, nach Art eines umgekehrten Mordants, beginnen. Man kann so die eher langen Zeichen des Präludiums e-Moll und des Präludiums f-Moll (wo eine wiederkehrende melodische Linie ganz natürlich einen Beginn durch die höhere Note veranlasst) unterscheiden, während das Präludium E-Dur kürzere Zeichen aufweist, die das Zeichen für Pralltriller oder Schneller sein könnten.

Auch die Schreibweise der Appoggiaturas in kleinen Achtel- oder Sechzehntelnoten scheint nicht zufällig zu sein. So ist beispielsweise die Verwendung einer Sechzehntelnoten-Appoggiatura in Takt 5 der Fuge Cis-Dur eine umso interessantere Verzierung, als sie sich bei der Durchführung in Takt 46 gerade nicht wiederholt: Diese Durchführung verwendet auch nicht die beiden Fisis dieses Abschnitts (Takte 44 und 46, jeweils nach dem Modell der Takte 3 und 5). Ich habe mich daher entschieden, den Text nicht zu „normalisieren“ und diese Abweichung zwischen der Exposition und der Durchführung beizubehalten. Die Tatsache, dass diese kleinen Unterschiede auch in den meisten älteren Abschriften (von A. M. Bach, J. F. Agricola, J. Ch. Altnikol, B. Ch. Kayser, Ch. F. Penzel...) auftreten, bestätigt natürlich, dass es sich hierbei gerade nicht um einen redaktionellen Fehler oder einer Unachtsamkeit seitens des Komponisten handelt.

Auch andere Elemente des Autographs erregen Aufmerksamkeit und könnten – oberflächlich betrachtet – als inkonsistente Notation erscheinen: Die Verwendung der Buchstaben „tr“ als Zeichen für eine Verzierung, die a priori den verschiedenen Varianten des Trillers ähnlich wäre (angegeben durch mehr oder weniger lange gewellte Linien), scheint mir nicht der Sorgfalt im Detail zu entsprechen, die im Manuskript auftaucht. Vielleicht kann die Fuge d-Moll Ausgangspunkt für einige Gedanken zu diesem Thema sein: Tatsächlich beinhaltet

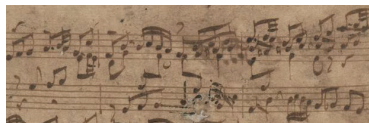


ihr Thema eine Verzierung, die durch die Buchstaben „tr“ gekennzeichnet ist und dessen Ausführung mit der oberen Note beginnend (wie es die Tradition verlangt) an einer Stelle ein Problem darstellen würde: in Takt 12 würde ein mit der oberen Note A beginnender Triller zu Quintparallelen zwischen den beiden unteren Stimmen führen – ein Kontrapunktfehler, der bei Bach undenkbar ist und gegen den sich auch C. P. E. Bach in seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1753) strikt wendet. Zumindest in diesem Satz ist daher davon auszugehen, dass die durch die Buchstaben „tr“ gekennzeichnete Verzierung logischerweise mit der Hauptnote und nicht mit der oberen Nebennote beginnen können. Die Verwendung dieser identischen Schreibweise in anderen Stücken der Sammlung (insbesondere bei langen Noten) schien mir diese Hypothese zu bestätigen, deren Allgemeingültigkeit jedoch nicht vollständig aufrechtzuerhalten ist (mögliche Gegenbeispiele kann man im Präludium e-Moll finden).

Ich habe daher die Vermutung, dass innerhalb dieses Werkes die Triller unterschiedlicher Art sein könnten, deren Notation mir aber kohärent erscheint: kurz oder lang, beginnend mit der oberen Note oder der Hauptnote, mit oder ohne Nachschlag – und sogar mit oder ohne einem mit der Folgenote verbundenen Nachschlag (siehe diesbezüglich das Zeichen am Ende von Takt 29 der Fuge d-Moll). Die Besonderheiten der Notation,

die melodischen Verläufe und die Bedeutung der Harmonie sind meiner Meinung nach die Hauptelemente, die den Interpreten zu dieser oder jener Ausführung bewegen können – wobei man immer bedenken muss, dass in der Musik die Forschung durch den Geschmack und das Unsagbare beschränkt ist, und dass die Objektivierbarkeit solcher Elemente nicht nur unmöglich, sondern wohl auch gar nicht wünschenswert ist...

Auf jeden Fall habe ich mich dazu entschieden, das letzte Stadium der Ausarbeitung der autographen Handschrift zu berücksichtigen, insbesondere durch die Einbeziehung der späteren Ergänzungen in dunklerer Tinte.



Fuge C-Dur BWV 846, Takte 14 bis 16 mit einer autographen Korrektur, die das Thema der Bass-Stimme modifiziert und die von den meisten modernen Ausgaben ignoriert wird.

Viele Elemente (Rhythmen, Verzierungen, Noten, Arpeggien) wurden zu unterschiedlichen Epochen hinzugefügt oder vom Komponisten im selben Manuskript mehrfach modifiziert und erscheinen daher nicht immer in den alten Abschriften.



Umso notwendiger erschien es mir, gerade diese zu berücksichtigen, da bestimmte Besonderheiten nicht einmal in modernen Ausgaben auftauchen (von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen), insbesondere dieser „unmögliche“ Rhythmus in Takt 34 des Präludiums c-Moll:



Präludium c-Moll BWV 847, Takte 33 bis 35

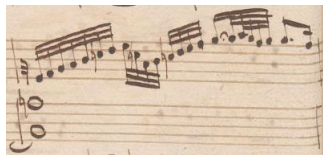
Aus streng „rhythmischer“ Sicht ist der zweite Schlag in Takt 34 unvollständig: es fehlt der rhythmische Wert einer Sechzehntelnote. Fast alle modernen Ausgaben „korrigieren“ diesen „Fehler“ des Komponisten (meist, ohne ihn im Kritischen Bericht überhaupt anzugeben), wohingegen – zu meiner Überraschung – fast alle Abschriften des 18. Jahrhunderts den Originaltext exakt wiedergaben. Die erste Quelle für die Verwendung der heute üblichen Schreibweise stammt aus dem 19. Jahrhundert: Es handelt sich um die Ausgabe von Carl Czerny und F. A. Roitzsch, die 1863 veröffentlicht wurde.

Das Studium der autographen Handschrift des Präludiums Es-Dur erscheint ebenfalls interessant bzgl. der beiden 64tel-Noten in Takt 9: Man sieht deutlich, dass der Balken, der sie in 64tel-Noten umwandelt, um der

rhythmischen Kohärenz des Taktes willen a posteriori hinzugefügt wurde, während die ursprüngliche Geste keine rhythmische Hierarchie zwischen diesen vier schnellen Noten aufwies:



Praeludium Es-Dur BWV 852, Takt 9
Autographes Manuskript



Präludium Es-Dur BWV 852, Takt 9 Abschrift von
Johann Christoph Altnikol (Manuskript P 402)

Die Abschrift von Johann Christoph Altnikol, dem Schwiegersohn des Komponisten, trägt dieser Besonderheit Rechnung und schlägt eine weitere rhythmische Ausführung vor, die zwar ebenfalls fehlerhaft ist, aber auch die ursprüngliche Idee übernimmt. In diesem Fall habe ich mich daher entschieden, diese



verzierte Figur zu spielen, indem ich mehr dem – meiner Meinung nach – ersten Entwurf Rechnung trage, als der nachträglichen rhythmische Korrektur.

Das Autograph ist auch voll von Angaben, die nebensächlich erscheinen, aber eine besondere Bedeutung haben können, wenn man die Liebe zum Detail betrachtet, die Bach öfter an den Tag gelegt hat. So sind beispielsweise die Fermaten, die traditionell das Ende eines Stückes markieren und nur eine symbolische Bedeutung haben, in dieser Sammlung nicht systematisch gesetzt. So haben mehrere Stücke keine Fermaten auf dem letzten Akkord, was anzeigen könnte, auf die traditionellen finalen ritardandi zu verzichten – die zudem in der Musikliteratur der Bach'schen Zeit nicht zu belegen sind (zu erwähnen wären hier insbesondere die Fuge c-Moll, das Präludium Cis-Dur und das Präludium Fis-Dur).

Das Präludium F-Dur hat gar keine Fermaten: weder auf dem letzten Akkord noch auf dem letzten Doppelstrich. Dies könnte eine sehr kurze Stille zwischen den beiden Teilen des Diptychons und ein „attacca“-Beginn der Fuge induzieren. Im Gegensatz dazu haben die Präludien d-Moll und A-Dur sowohl auf dem letzten Akkord als auch auf dem letzten Doppelstrich eine Fermate. In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, dass die Fermate manchmal ein Zeichen für einen Wechsel der Klaviatur oder der Registrierung gewesen sein kann, vgl. die von Johann

Tobias und Johann Ludwig Krebs angefertigte Abschrift der Orgeltoccata F-Dur BWV 540 (Manuskript P 803 der Staatsbibliothek Berlin).

Weitere Details, die nur im Autograph zu erkennen sind, sind die Angaben zum Umläutern. Einige Stücke haben keine (Fuge es-Moll), während andere ziemlich genaue Angaben an den Umläutern richten, deren manchmal drängende Natur uns wahrscheinlich über das allgemeine Erscheinungsbild der gespielten Musik und indirekt über das vorgegebene Tempo informieren könnte: „Volti presto“, „Verte vito“, „Verte presto“, „Volti subito“ und sogar „Volti prestissimo“ in der Fuge a-Moll, der man daher kein zu langsames Tempo verleihen darf...

Zu guter Letzt: wie kann man sich dem Wohltemperierten Clavier nähern, ohne die Frage nach der Stimmung zu stellen? Durch die Zeitzeugenberichte über J. S. Bach und die Schriften seiner Schüler (allen voran denen seines Sohnes C. P. E. Bach) scheint die Möglichkeit, eine rein gleichschwebende Stimmung zu verwenden, heute (glücklicherweise) ausgeschlossen zu sein. Zu Beginn dieses Jahrhunderts lösten die Überlegungen von Bradley Lehman, Emile Jobin und Philippe Allain-Dupré, aus den Schnörkeln auf dem Titelblatt des Autographs eine Stimmanweisung abzuleiten, eine breite und daher recht lebhafte Debatte aus. Die vorgeschlagenen Ergebnisse stimmen aber nicht ausreichend überein, um einen Konsens





bei der Entschlüsselung einer ansonsten eher schematischen Skizze zu finden – ein wahrer musikalischer „Stein von Rosetta“?

Meine Wahl fiel daher auf die von Herbert Kellner in den 1970er Jahren entworfene Stimmung, die sich auf Zahlenmystik und theologische Überlegungen stützt, die mir in Einklang mit den Anliegen zu stehen scheinen, die man üblicherweise Bach zuschreibt. Kellners Begründungen basieren auf Bachs kleiner Abhandlung über den Generalbass aus dem Jahr 1738 und haben die Ausarbeitung einer Stimmung ermöglicht, die meiner Meinung nach die verschiedenen Tonarten nicht nur akzeptabel, sondern auch besonders vielfältig klingen lässt.

Diese Aufnahme der „letzten“ Fassung des „Wohltemperirten Claviers“ Teil I wird durch zwei frühere Fassungen des eröffnenden Diptychons ergänzt: die eine Fassung findet sich im Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann, einer charmanten Sammlung, die 1720 von einem Vater begonnen wurde, der auf den musikalischen Fortschritt seines ältesten Sohnes bedacht war. Die andere, weniger bekannte Fassung wurde von Johann Nikolaus Forkel aus einer verlorenen Quelle kopiert, wahrscheinlich noch bevor das autographe Manuskript fertiggestellt wurde. Die Geschichte dieser älteren Fassung ist etwas ungewöhnlich, da auch Forkels Manuskript verloren ging: Wir wissen nicht, was nach dem Tod des letzten bekannten Besitzers, Franz Konwitschny, im Jahr 1962

aus ihr geworden ist. Glücklicherweise gibt es noch einen Mikrofilm, der es uns erlaubt, diese sehr interessante Originalversion zu entdecken und so in dieser Aufnahme, am Ende des Parcours, zu einem naiven C-Dur zurückzukehren. Die Registrierung des Präludiums, das eine Oktave höher erklingt, ist eine persönliche Interpretationsentscheidung.

In dieser Aufnahme eines Werkes, das eine solide Aufführungstradition hat, gibt es zahlreiche persönliche Entscheidungen: sie sind von bestimmten Überzeugungen oder von der Lust am Experimentieren geleitet – auch wenn es das Risiko bedeutet, dabei aus dem Ruder zu laufen. Einige Tempi, Registrierungen, Manualwechsel, Verzerrungen, Phrasierungen usw. riskieren zu überraschen oder zu verärgern. Die Artikulationsvarianten der Themen der Fugen Es-Dur, Fis-Dur oder g-Moll (hier insbesondere aufgrund der Beobachtung, dass sich die strukturelle Stille in Takt 24 nicht wiederholt) möchten beispielsweise bestimmte Ausdrucksgrenzen des für diese Aufnahme gewählten Instruments ausloten und sind von der Überzeugung geleitet, dass die Kunst des Barock grundsätzlich eine Kunst der Gegensätze ist.

Vincent Bernhardt, Juli 2019





Première page du manuscrit
du Prélude en ut majeur
BWV 846 (manuscrit P 415
de la Staatsbibliothek de Berlin)

*Erste Seite der Handschrift
des Präludiums in C-Dur
BWV 846 (Handschrift P 415
aus der Staatsbibliothek zu Berlin)*







Alliant une pratique instrumentale assidue à un solide travail musicologique, Vincent Bernhardt est un musicien complet : claveciniste et organiste reconnu sur la scène internationale, pédagogue et directeur d'ensembles baroques, il prépare également une thèse de doctorat.

Né en 1987, il a étudié à Metz, Lyon (CRR et Conservatoire National Supérieur), Stuttgart (Hochschule für Musik) et Bâle (Schola Cantorum). Il est titulaire de quatre Masters d'interprétation musicale (orgue, clavecin, basse continue et orgue ancien) et s'est formé auprès de pédagogues de renom international (Andrea Marcon, Jesper Christensen, Yves Rechsteiner, François Espinasse, Liesbeth Schlumberger, Bernhard Haas, Jörg Andreas Böttcher, Lorenzo Ghielmi, Norbert Pétry, Jon Laukvik, Gérard Geay...).

Il a également étudié la direction d'orchestre avec Andrea Marcon (répertoire baroque) et Julien Leroy (répertoire symphonique), s'est initié au répertoire de clavier médiéval avec Christophe Deslignes et a été marqué par l'enseignement de Willem Jansen et Michael Radulescu.

En tant qu'interprète au clavecin et à l'orgue, il a donné de nombreux concerts comme soliste : cathédrales de Lausanne, Lyon, Metz, Le Havre, Forcalquier, Dunblane, Freiberg... ; festival international Città di Treviso, festival Toulouse-les-Orgues, Orgel Festival Holland, festival Leo

Brouwer à Cuba, festival Seviq Brežice en Slovénie, Saint Andrews Organ Week, Festival Silbermann ; clavecins anciens de la collection Tagliavini à Bologne... Il a enregistré, à l'orgue Rémy Mahler de Baigorry, un disque consacré à Georg Böhm et aux œuvres de jeunesse de J.S. Bach.

En 2009, il fonde l'ensemble de musique ancienne Il delirio fantastico, reconnu depuis lors comme l'un des plus prometteurs jeunes ensembles français, avec lequel il a dirigé plus de 70 cantates de Bach et un grand nombre d'œuvres instrumentales des XVII^e et XVIII^e siècles, vouant un intérêt particulier aux compositeurs méconnus. À la tête de cet ensemble, il a obtenu un CHOC du magazine Classica pour l'album « Vivaldi : Concerti di Parigi », paru chez Calliope. Un second disque, « Vivaldi : Concerti da camera », est paru en 2018 et a été magnifiquement salué par la critique (5 diapasons).

Depuis ses débuts comme claveciniste de l'Orchestre Baroque de l'Union Européenne à l'âge de 19 ans, il s'est également produit au sein d'ensembles tels que La Cetra Barockorchester, le Freiburger Barockorchester, l'ensemble Gilles Binchois, le RIAS-Kammerchor de Berlin, La Chapelle Rhénane, l'ensemble Artemandoline et les orchestres symphoniques de Luxembourg, Lorraine, Heidelberg, Essen et Cologne.



Il est lauréat des concours internationaux d'orgue Gottfried Silbermann de Freiberg, J. S. Bach de Lausanne (premier prix) et Cavaillé-Coll, ainsi que des concours internationaux de clavecin de Bologne et de Lugano (premier prix). La fondation Hans Balmer lui a décerné en 2014 le Förderpreis. Organiste à la Cathédrale Primatiale de Lyon en 2009 puis au Festival International de Musique de la Chaise-Dieu, il est en résidence au festival Silbermann depuis plusieurs années.

Vincent Bernhardt est professeur d'orgue et de basse continue au Conservatoire à Rayonnement Régional de Metz depuis 2012, où il a également coordonné le département de musique ancienne jusqu'en 2017. Il enseigne également le clavecin et la basse continue à l'Université de Sarre (Hochschule für Musik de Sarrebruck) et donne régulièrement des master-classes et des conférences, entre autres à La Havane (2013), au CNSMD de Lyon (2015-2019), à l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (2017-2018) et lors du stage international d'orgue de l'Université de St Andrew (2018). Passionné par la musique baroque concertante, Vincent Bernhardt prépare une thèse de doctorat sur « Le concept de liberté de l'interprète dans le corpus orchestral d'Antonio Vivaldi » à Lyon (cotutelle de l'université et du CNSMD).

Vincent Bernhardt, ist ein kompletter Musiker: er verbindet eine hochrangige instrumentale Praxis mit einer soliden musikwissenschaftlichen Arbeit: er ist international anerkannter Cembalist und Organist, Pädagoge sowie Leiter von Barockensembles. Im Rahmen seiner Doktorarbeit beschäftigt er sich intensiv mit 'Aufführungspraxis bei Vivaldi'.

Vincent Bernhardt, geboren 1987, erhielt seine Ausbildung in Metz (Conservatoire), Lyon (Conservatoire National de Région und Conservatoire National Supérieur), Stuttgart (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst) und Basel (Schola Cantorum Basiliensis). Er hält vier Master-Abschlüsse in Musik (Orgel, Cembalo, Basso Continuo und historische Orgel). Zu seinen Lehrern zählen u.a. Andrea Marcon, Jesper Christensen, Yves Rechsteiner, François Espinasse, Liesbeth Schlumberger, Bernhard Haas, Jörg Andreas Bötticher, Lorenzo Ghielmi, Norbert Pétry, Jon Laukvik und Gérard Geay. Er studierte auch Dirigieren bei Andrea Marcon (Barock-Repertoire) und Julien Leroy (Symphonisches Repertoire), wurde von Christophe Designes in das mittelalterliche Tastenrepertoire eingeführt und durch Kurse mit Willem Jansen und Michael Radulescu beeinflusst.

Als Cembalist, Organist und Experte für historische Tasteninstrumente gab er zahlreiche Solo-Konzerte: Kathedralen von Lausanne, Lyon, Metz, Le Havre, Forcalquier,



Dunblane, Freiberg...; Toulouse-les-Orgues, internationales Festival Città di Treviso, Orgel Festival Holland, Festival Leo Brouwer in Kuba, Sevič Brežice Festival (Slowenien), Saint Andrews Organ Week; Silbermann-Orgeln in Saint-Quirin und der Predigerkirche Basel; historische Tasteninstrumente der Sammlung Tagliavinis in Bologna...

Im Jahre 2009 gründete er das Ensemble *Il delirio fantastico*, das auf alten Instrumenten spielt. Mit ihm führte er mehr als 70 Bach-Kantaten und eine große Anzahl von Instrumentalwerken des 17. und 18. Jahrhunderts auf, wobei ein besonderes Interesse unbekannten Komponisten gilt. Seitdem gilt *Il delirio fantastico* als eines der vielversprechendsten jungen französischen Ensembles: im Jahre 2017 erhielt es ein CHOC von der Zeitschrift *Classica* für das Album „Vivaldi: Concerti di Parigi“, das von Calliope herausgegeben wurde. Ein zweites Album, das ebenfalls Vivaldi gewidmet ist, erschien im Jahr 2018 und wurde wiederum von der Fachkritik begeistert aufgenommen.

Mit 19 Jahren wurde er als Cembalist des Barockorchesters der Europäischen Union engagiert; außerdem spielte er mit verschiedenen Ensembles und Orchestern, u.a. La Cetra Barockorchester, dem Freiburger Barockorchester, dem Ensemble Gilles Binchois, dem RIAS-Kammerchor, La Chapelle Rhénane, Ensemble Artemandoline, und den Orchestern von Luxemburg, Lothringen, Heidelberg, Essen

und Köln (WDR).

Er ist Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe für Orgel (Gottfried Silbermann-Wettbewerb in Freiberg, J. S. Bach-Wettbewerb in Lausanne (1. Preis) und Cavallé-Coll-Wettbewerb in Paris-Neuilly) und für Cembalo (Bologna und Gianni Bergamo Classic Music Award in Lugano, 1. Preis).

Die Hans-Balmer-Stiftung verlieh ihm 2014 den Förderpreis. Im Jahre 2009 war er Organist an der Kathedrale von Lyon, und im Jahre 2010 war er Organist beim Internationalen Musikfestival von La Chaise-Dieu. Seit einigen Jahren ist er assoziierter Künstler des Silbermann Festivals.

Vincent Bernhardt ist seit 2012 Professor für Orgel am Conservatoire von Metz. Er unterrichtet auch Cembalo und Basso Continuo an der Hochschule für Musik Saar und gibt regelmäßig Meisterklassen und Konferenzen, unter anderem in Havanna (2013), am Conservatoire Supérieur de Lyon (2015-2018), und während der International Organ Week der St Andrew's University (Vereinigtes Königreich).

Vincent Bernhardt bereitet eine Dissertation über „Le concept de liberté de l'interprète dans le corpus orchestral d'Antonio Vivaldi“ in Lyon (Universität und Conservatoire Supérieur) vor.

