 **BIS**

CD-809 DIGITAL

Johann Pachelbel KEYBOARD SUITES



JOSEPH PAYNE, harpsichord

PACHELBEL, Johann (1653-1706)**Keyboard Suites****Suite in F major (No. 32)****6'10**

- [1] Allemand 2'49; [2] Courant 1'43; [3] Saraband 1'36
-

Suite in D minor (No. 26)**8'47**

- [4] Allemand 3'35; [5] Courant 1'33; [6] Saraband 1'52; [7] Gyque 1'47
-

Suite in G major (No. 34)**6'49**

- [8] Allemand 1'51; [9] Courant 1'20; [10] Saraband 1'28; [11] Gyque 2'09
-

Suite in G minor (No. 33)**7'30**

- [12] Allemand 2'22; [13] Courant 1'20; [14] Ballett 1'00;
[15] Sarabanda 1'20; [16] Gyque 1'28
-

Suite in G minor (No. 33B)**6'31**

- [17] Allemand I 2'04; [18] Allemand II 2'01; [19] Courant 1'10;
[20] Saraband 1'16
-

Suite in C major (No. 25)**7'40**

- [21] Allemand 1'59; [22] Courant 1'24; [23] Gavott 0'54;
[24] Saraband 1'50; [25] Gyque 1'31
-

Suite in A major (No. 36)**9'53**

- [26] Allemand 1'59; [27] Le double 2'11; [28] Courant 1'47;
[29] Gavott 1'05; [30] Saraband 1'22; [31] Gyque 1'29

Suite in E minor (No. 28)

8'12

- [32] Allemand 2'16; [33] Courant 1'24; [34] Gavott 0'37;
[35] Saraband I 1'19; [36] Saraband II 1'21; [37] Gyque 1'13
-

Suite in E minor (No. 29)

11'05

- [38] Allemand 3'13; [39] Courant 1'42; [40] Saraband 1'30;
[41] Le double 1'32; [42] Gigue 3'07

Joseph Payne, harpsichord

(For identification, the numbers of Max Seiffert's edition in *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* are given).

Recording data: 1995-10-11/12 at the Forde Estate, Boston, USA

Recording engineer: Scott Kent

Neumann U89 microphones; BMK custom pre-amplifier; Troisi ADC; HHB-1000 DAT recorder

Artistic producer: Phoebe Payne

Digital editing: Michael Tseng

Executive producer: Robert von Bahr

Cover text: © Joseph Payne 1996

German translation: Bernd Schäfer

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Research consultant: Ann G. Batchelder

Front cover: Detail of soundboard painting by Sheridan Germann (1990); harpsichord by Peter Watchorn

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1995 & 1996, BIS Records AB

The repertory of seventeenth-century German harpsichord music stands generally under French influence, and the suite is the most important category. Contributions to the genre were made from all over Germany, as the outstanding composers of the day extended the dance types into a uniform 'classical' pattern. Now the traditional allemande, courante, sarabande and gigue provided a unifying framework, unlike the format of older French contemporaries. Chambonnières (1602-72), for example, treated the dance movements only as components of a large group of pieces in the same key.

The present programme is drawn from a collection of 21 suites, based mostly on a manuscript of 1693 attributed to Pachelbel by Max Seiffert. They were not part of the three printed collections which appeared during Pachelbel's lifetime, but belong to a body of source material, destroyed during World War II, that also contained some spurious material. Nevertheless, on the basis of circumstantial evidence, these suites were included in Seiffert's publication of Pachelbel's complete keyboard works in 1901.

Presumably written while Pachelbel was in Gotha, the music reflects the contemporary German conception of the suite as well as his immersion in French *clavier* style, perhaps through a study of the music of Froberger. Of course, the spirit and letter of ornamentation are decidedly French, but there is less emphasis on the *agrément*s while rhythms are more angular and harmonies fuller.

Among Pachelbel's keyboard works, these suites are unusual in several respects. First, they were among the first anywhere to augment the standardised set of dances with the insertion of trendier and newer forms from the court of Versailles. Dances such as the Gavotte (Nos. 25, 28 and 36) and Ballett (No. 33) usually appeared between the courante and sarabande. Then there are idiomatic traits of writing (for example, the suggestion of *style brisé* — the 'broken style' — that creates an illusion of contrapuntal independence in homophonic passages) that discourage performance on the organ. This is quite unlike the approach to texture in Pachelbel's other keyboard works, where performance on either harpsichord or organ is seemly. Curiously, while several movements contain *doubles*, 'partita,' the preferred German term for 'suite,' which carries with it the idea of variation, is not used in Seiffert's text. Nothing about the original titles is known. (Significantly, the

first use of the term 'suite', in connection with the keyboard, is generally credited to the *Musicalische Clavier-Kunst und Vorrathskammer* (1713) by Johann Heinrich Buttstedt — an important pupil of Johann Pachelbel at Erfurt.)

Along with works such as the preludes and fugues of J.K.F. Fischer's *Ariadne Musica* (1702), Pachelbel's suites are important forerunners of Bach's *Well-Tempered Clavier*. Each is in a different key, covering seventeen in the circle of keys. (It serves here to remember that the term 'well-tempered' refers to the many 'circulating' temperaments prevalent during the 17th and 18th centuries and not to 'equal temperament'.) Seiffert's ordering of the suites does not delineate either the circle of fifths or a stepwise key progression, and the original sequence of the manuscript is not known. The order in this recording is arranged so as to reveal the progressive 'acidity' in the tuning of the well-tempered tuning system, and 'to make a pleasing variety' (Werckmeister, 1697), as the various triadic concords become more or less abundant. The listener will readily perceive the distinctive elegance of the tuning used here, a recipe devised by Francesco Vallotti in 1783, as it imbues each key with its own peculiar flavour.

Finally, notwithstanding Pachelbel's proclivity for the contemporary custom given to titles bearing metaphorical, programmatic allusions (e.g. *Hexachordum Apollinis*, *Musicalische Sterbensgedanken*), it is noteworthy that no ascription is given in this collection.

These and other relatively insignificant particulars emphasize, cumulatively, these suites' disparateness within the larger body of Pachelbel's keyboard works, thus perhaps weakening the plausibility of Seiffert's attribution. Later scholarship, moreover, including that of Willi Apel in his indispensable reference work¹, has held Seiffert's unabashed attribution to be inconclusive; the authenticity of only three suites (Nos. 29, 32, and 33B) is firmly established. With an obvious lack of enthusiasm for them, Apel determined that 'their style is on a level with the suites of Schultheiss, Johann Krieger and Buxtehude.' Furthermore, he then relegated the remaining 'anonymous' works to a further limbo of qualitative inferiority.

But in the long run, the uncertain genesis of these suites may prove to be an insignificant factor with respect to their ultimate acceptance as an integral part of the Pachelbel canon. It is apparent, through even a cursory first hearing, that they

are, as a whole, musically more substantive than Apel's judgment would imply. Oddly, in fact, many of the 'anonymous' suites attain a high degree of interest and some are, arguably, more attractive than the authenticated ones. The melodic writing is particularly expressive. French delicacy and clarity are never wanting in the allemandes, even when they 'lack the semiquaver figures that are usual in this type.' There is some striking harmonic emphasis, with chromatic changes supporting rhythmic shifts and inflections (No. 26, Courante: Bar 3, for example), while serious lyric expression will be found in the sarabands. (No. 29 with its *double* stands as a worthy precursor to the saraband of Bach's *Third English Suite*.) The inserted optional dances contain surprises, notably a winsome echo passage (No. 33, Ballett) and a *petite reprise* (No. 27, Gavott). The gigues mix elements from Italian and French models, and feature sequentially running figures in even note values (No. 29) as well as dotted rhythms in duple metre (No. 34). All in all, this body of material gives ample testimony to the expansion of music in the seventeenth century, both with respect to quantity as well as variety, and toward the establishment of the keyboard suite as a major form.

Quite possibly, this collection might prove, eventually, to be the work of several composers — a case of many hands having stirred the pot. One movement has been identified as by Johann Jakob Froberger, and there are surely other cuckoos in the nest. But barring a breakthrough in the emergence of additional or corroborating material, such notions will remain limited to the sphere of conjecture. No doubt, much remains to be gathered in the way of internal stylistic evidence. This is the domain of a new generation of scholars, namely Kathryn Welter and Michael Belotti, and the new editions² of Pachelbel's works currently in preparation.

© **Joseph Payne 1996**

¹ Apel, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967, Eng. trans., p.660.

² Pachelbel, Johann: *The Complete Works for Organ and Keyboard*. Edited by Michael Belotti. Wayne Leupold Editions, Boston, 1996.

The harpsichord used for this recording was made by Peter Watchorn and Alastair McAllister, in Melbourne, Australia, and Cambridge, Massachusetts (1990). It is based on the earliest surviving Flemish single manual harpsichord, made by Hans Moermans, Antwerp (1584), now in private ownership in Boston.

In producing the new instrument, the original keyboard compass, GG/BB-f³ was altered to GG/AA-d³ (necessitating raising the pitch of the instrument from A=390hz to A=440hz). A second manual with an extra set of strings was added, as might have been done around the 1680s or 1690s in order to extend the useful life of a highly prized old instrument. The soundboard of the instrument has been decorated in contemporary Flemish style by Sheridan Germann.

A leading exponent of harpsichord playing 'in the grand manner', British-born **Joseph Payne** was a pupil of several great musicians and teachers – Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva, Noretta Conci and Raymond Hanson – as well as one of the last and youngest students of Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Based in Boston since 1965, he was a university professor for many years and now tours the world, performing an average of more than sixty concerts yearly on the organ as well as the harpsichord.

Other titles by Joseph Payne in this series:

- | | |
|----------------|--|
| BIS-CD-499 | Domenico Scarlatti: Essercizi per gravicembalo (Complete) |
| BIS-CD-519 | J.S. Bach: Goldberg Variations |
| BIS-CD-539 | The Queenes Command:
Masterpieces of Elizabethan Keyboard Music
(Byrd, Gibbons, Farnaby, Bull, Tisdale and Dowland) |
| BIS-CD-559 | François Couperin: Pièces de clavecin |
| BIS-CD-589/590 | J.S. Bach: French Suites (Complete) |
| BIS-CD-629 | Sebastiàn de Albero: Sonatas para clavicordio |
| BIS-CD-669/670 | Johan Helmich Roman: 12 Sviter för cembalo |
| BIS-CD-729 | John Bull: Pavans and Galliards |

Das Repertoire der deutschen Cembalomusik des 17. Jahrhunderts steht im allgemeinen unter französischem Einfluß, wobei die Suite am bedeutendsten ist. Beiträge zu diesem Genre stammen aus verschiedenen deutschen Ländern. Die herausragenden zeitgenössischen Komponisten entwickelten Tanzformen zu einem einheitlichen „klassischen“ Muster: Nunmehr bildeten die traditionellen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue den umfassenden Rahmen. Das ältere zeitgenössische französische Format wurde somit verändert. Chambonnières (1602-1672) behandelte beispielweise die Tänze nur als Einzelteile einer größeren Gruppe von Stücken in derselben Tonart.

Das vorliegende Programm ist aus einer Sammlung von 21 Suiten zusammengestellt und basiert hauptsächlich auf einer Handschrift aus dem Jahre 1693, die Max Seiffert Pachelbel zugeschrieben hatte. Sie war kein Bestandteil der drei gedruckten Sammlungen, die noch zu Pachelbels Lebzeiten erschienen waren, und gehörte zu teilweise unechtem Quellenmaterial, das im 2. Weltkrieg vernichtet wurde. Jedenfalls waren diese Suiten in der 1901 erschienenen Veröffentlichung Seifferts mit den vollständigen Werken Pachelbels für das Cembalo enthalten.

Vermutlich komponiert, als sich Pachelbel in Gotha aufhielt, spiegelt diese Musik die zeitgenössische deutsche Konzeption der Suite ebenso wider wie das Eintauschen des Komponisten in den französischen *clavecin*-Stil, hervorgerufen vielleicht durch die Beschäftigung mit der Musik Frobergers. Natürlich sind Geist und Buchstabe der Ornamentation eindeutig französisch, aber die *agréments* werden weniger betont, während die Rhythmen verwinkelter und die Harmonien voller sind.

Unter Pachelbels Werken für das Cembalo sind diese Suiten in verschiedener Hinsicht ungewöhnlich. Zunächst gehörten sie zu den ersten überhaupt, welche die standardisierten Tänze durch die Einfügung moderner und neuer Formen des Hofes von Versailles erweiterten: Gavotte (Nr. 25, 28 und 36) und Ballett (Nr. 33) wurden zum Beispiel gewöhnlich zwischen Courante und Sarabande angeführt. Zudem sind die Suiten von eigenwilligem Stil, der das Spiel auf der Orgel verleidet (z.B. die Andeutung des *style brisé*, des „gebrochenen Stiles“, der die Illusion kontrapunktischer Unabhängigkeit in homophonen Passagen erzeugt). Hier liegt ein Unterschied zu Pachelbels anderen Kompositionen für Tasteninstrumente vor,

deren Aufführung beliebig auf dem Cembalo oder der Orgel möglich ist. Während verschiedene Sätze *doubles* enthalten, wird auffälligerweise die Variationen implizierende Bezeichnung „Partita“, der bevorzugte deutsche Ausdruck für „Suite“, nicht in Seifferts Text verwendet. Über die ursprünglichen Titel ist nichts bekannt. (Bezeichnenderweise wird die erste Verwendung des Begriffes „Suite“ im Zusammenhang mit einem Tasteninstrument der *Musicalischen Clavier-Kunst und Vorrathskammer* von Johann Heinrich Buttstedt aus dem Jahre 1713 zugeschrieben. Buttstedt war ein bedeutender Schüler Johann Pachelbels in Erfurt.)

Mit solchen Werken wie den Präludien und Fugen in J.K.F. Fischers *Ariadne Musica* (1702) sind Pachelbels Suiten bedeutende Vorläufer von Bachs *Wohltemperiertem Klavier*. Jede Suite steht in einer anderen Tonart, insgesamt sind es 17 aus dem Quintenzirkel. (Es ist hier anzumerken, daß der Begriff „wohltemperiert“ auf die vielen „zirkulierenden“ Temperamente im 17. und 18. Jahrhundert und nicht auf ein „ausgeglichenes Temperament“ anspielt.) Seifferts Anordnung der Suiten folgt weder dem Quintenzirkel noch einer graduellen Abfolge der Tonarten. Die ursprüngliche Reihenfolge im Manuskript ist unbekannt. In dieser Aufnahme ist sie so arrangiert, daß die fortschreitende „Schärfe“ in der Feinabstimmung des wohltemperierten Systems deutlich und eine „gefällige Abwechslung“ (Werckmeister 1697) erzeugt wird. Die verschiedenen Dreiklangharmonien werden dabei mehr oder weniger überflüssig. Der Hörer wird die besondere Eleganz der angewendeten Abstimmung bemerken — ein von Francesco Vallotti im Jahre 1783 entwickeltes Rezept, um jeder Tonart ihren speziellen Geschmack zu verleihen.

Unbeschadet der Neigung Pachelbels zum zeitgenössischen Brauch der Verwendung metaphorischer und programmatisch andeutender Titel (z.B. *Hexachordum Apollinis*, *Musicalische Sterbensgedanken*), sei schließlich darauf hingewiesen, daß den Werken dieser Aufnahme diese Titel nicht beigegeben sind.

Diese und andere relativ unbedeutende Besonderheiten betonen insgesamt das Auffällige dieser Suiten in Pachelbels Gesamtwerk für Tasteninstrumente. Dadurch wird möglicherweise die Plausibilität von Seifferts Zuordnung in Frage gestellt. Spätere Forschungen, einschließlich denen Willi Apels in seinem maßgeblichen Standardwerk¹, haben Seifferts Zuordnung für nicht schlüssig gehalten. Nur die Authentizität von drei Suiten (Nr. 29, 32 und 33B) ist unumstritten. Mit offen-

sichtlichem Mangel an Begeisterung stellte Apel fest, daß ihr Stil „auf einer Ebene mit den Suiten von Schultheiss, Johann Krieger und Buxtehude“ liegt. Darüber hinaus ordnete er die restlichen „anonymen“ Werke in einem Zwischenstadium qualitativer Minderwertigkeit ein.

Aber auf lange Sicht dürfte sich diese ungewisse Entstehung der Suiten gegenüber ihrer letztlichen Akzeptanz als integraler Bestandteil des Pachelbel-Kanons als unbedeutend erweisen. Es ist bereits bei erstem oberflächlichen Hören offensichtlich, daß sie insgesamt von größerer musikalischer Substanz sind, als Apels Beurteilung es nahelegen möchte. Bemerkenswert ist vielmehr, daß zahlreiche der „anonymen“ Suiten interessanter und vielleicht musikalisch attraktiver sind als die authentischen. Die Melodie ist besonders ausdrucksvoll. Französische Delikatesse und Klarheit fehlen keineswegs in den Allemandes, sogar wenn sie „die üblichen Sechzehntel-Noten vermissen lassen“. Es finden sich einige eindrucksvolle harmonische Betonungen mit chromatischen Wechseln, die rhythmische Verschiebungen und Dehnbarkeit befördern (Nr. 26, Courante: 3. Takt, z.B.). In den Sarabandes findet sich wirklicher lyrischer Ausdruck. (Nr. 29 mit seinem *double* kann als würdiger Vorläufer der Sarabande in Bachs *Dritter Englischer Suite* bezeichnet werden). Die eingestreuten Tänze enthalten Überraschendes, auffällig ist eine gewinnende Echo-Passage (Nr. 33, Ballett) und eine *petite reprise* (Nr. 27, Gavotte). Die Gigues mischen Elemente italienischer und französischer Vorbilder und enthalten Läufe in gleichmäßigen Notenwerten (Nr. 29) ebenso wie punktierte Rhythmen im Zweiertakt (Nr. 34). Insgesamt vermittelt dieses Material ein ausreichendes Zeugnis musikalischen Fortschritts im 17. Jahrhundert, sowohl im Hinblick auf Umfang und Vielfalt, als auch hinsichtlich der Begründung der Cembalosuite als einer bedeutenden Form.

Möglicherweise wird sich diese Sammlung schließlich als Werk verschiedener Komponisten herausstellen. Viele Hände dürften im Topf gerührt haben. Ein Satz ist bereits Johann Jakob Froberger zugeschrieben worden, und sicher befinden sich weitere Kuckuckseier im Nest. Aber auch bei einem Durchbruch durch das Auftauchen zusätzlichen aussagefähigen Materials werden diese Überlegungen auf den Bereich der Spekulationen begrenzt sein. Zweifelsohne ließe sich durch innere stilistische Beweisführungen weiteres herausfinden. Das wird die Aufgabe einer

neuen Forschergeneration sein, namentlich von Kathryn Welter und Michael Belotti, sowie neuer Editionen² von Pachelbels Werken, welche derzeit in Vorbereitung sind.

© **Joseph Payne 1996**

¹ Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 660 (in der englischen Übersetzung).

² Johann Pachelbel, *The Complete Works for Organ and Keyboard*. Edited by Michael Belotti. Wayne Leupold Editions, Boston 1996.

Das für diese Aufnahme verwendete Cembalo wurde 1990 gefertigt von Peter Watchorn und Alastair McAllister in Melbourne, Australien und Cambridge, Massachusetts. Es basiert auf einem der ältesten überlieferten flämischen einmanualigen Cembalos von Hans Moermans in Antwerpen aus dem Jahre 1584. Es befindet sich jetzt in Privatbesitz in Boston.

Bei der Herstellung des neuen Instrumentes wurde der ursprüngliche Tastenkompaß GG/BB-f³ zu GG/AA-d³ geändert (notwendigerweise wurde die Schwingung des Instrumentes von A=390 Hz auf A=440 Hz erhöht). Ein zweites Manual mit zusätzlichen Saiten wurde hinzugefügt, wie es um 1680 oder 1690 hätte geschehen können, um das nützliche Leben eines teuren alten Instrumentes zu verlängern. Der Resonanzboden des Instrumentes wurde im zeitgenössischen flämischen Stil dekoriert von Sheridan Germann.

Joseph Payne, aus Großbritannien stammend und einer der führenden Vertreter des Cembalospieles im „erhabenen“ Stil, war Schüler einer Reihe großer Musiker und Lehrer – Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva und Noretta Conci – wie auch einer der letzten und jüngsten Schüler von Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Seit 1965 in Boston lebend war er viele Jahre lang Universitätsprofessor und unternimmt nun Welttourneen mit durchschnittlich mehr als sechzig Orgel- und Cembalokonzerten jährlich.

Le répertoire de la musique pour clavecin en Allemagne du 17^e siècle se trouve généralement sous l'influence française et la suite en est la principale catégorie. On écrit des suites partout en Allemagne quand les compositeurs majeurs de l'heure uniformisèrent les types de danses en un modèle "classique". L'allemande, la courante, la sarabande et la gigue traditionnelles présentèrent alors un cadre unifiant, différent du format des contemporains français plus âgés. Chambonnières (1602-72) par exemple traita les mouvements de danse seulement en tant que composantes d'un large groupe de pièces dans la même tonalité.

Le programme actuel est tiré d'une collection de 21 suites reposant principalement sur un manuscrit de 1693 que Max Seiffert attribue à Pachelbel. Elles ne faisaient pas partie des trois recueils imprimés qui sortirent du vivant de Pachelbel; elles appartiennent à des sources qui ont été détruites au cours de la seconde guerre mondiale mais ces sources contenaient également des faux. Quoi qu'il en soit, ces suites furent incluses dans la publication de Seiffert en 1901 des œuvres complètes pour clavecin de Pachelbel.

Probablement écrite quand Pachelbel se trouvait à Gotha, la musique reflète la conception allemande contemporaine de la suite ainsi que son immersion dans le style du clavecin français, peut-être grâce à une étude de la musique de Froberger. L'esprit et l'ornementation sont évidemment nettement français mais les agréments sont moins accentués tandis que les rythmes sont plus angulaires et les harmonies, plus riches. Ces suites se distinguent sous plusieurs aspects des autres œuvres pour clavecin de Pachelbel. Tout d'abord, elles furent parmi les toutes premières à augmenter le nombre commun de danses par l'insertion de formes nouvelles à la mode en provenance de la cour de Versailles. Des danses comme Gavotte (nos 25, 28 et 36) et Ballet (no 33) se situaient communément entre la courante et la sarabande. Deuxièmement, l'écriture révèle des traits idiomatiques (par exemple, l'allusion au style brisé qui crée une illusion d'indépendance contrapuntique dans des passages homophoniques) qui découragent toute exécution à l'orgue. Ceci diffère considérablement de l'approche structurale des autres œuvres pour clavier de Pachelbel où l'exécution au clavecin ou à l'orgue est également possible. Il est curieux de remarquer que, tandis que plusieurs mouvements renferment des *doubles*, la "partita" — le terme que les Allemands préférèrent pour

“Suite” et qui porte avec lui l'idée de variation — n'est pas utilisée dans le texte de Seiffert. On ne sait rien des titres originaux. (Fait révélateur, le premier emploi du terme “suite” dans un contexte de clavecin est généralement attribué à *Musicalische Clavier-Kunst und Vorrathskammer* (1713) de Johann Heinrich Buttstedt, un élève influent de Johann Pachelbel à Erfurt.)

En compagnie d'œuvres telles que les préludes et fugues de l'*Ariadne Musica* (1702) de J.K.F. Fischer, les suites de Pachelbel sont d'importants avant-coureurs du *Clavecin bien tempéré* de Bach. Ecrites chacune dans une tonalité différente, elles en couvrent 17. Il convient de garder en mémoire ici que le terme “bien tempéré” se réfère aux différents tempéraments “en circulation” au cours des 17^e et 18^e siècles et non pas au “tempérament égal”. L'ordre de Seiffert des suites ne trace pas le cercle des quintes ni une progression tonale diatonique et l'ordre original du manuscrit est inconnu. Nous avons suivi pour cet enregistrement une progression qui révèle “l'acidité” progressive dans l'accord du système d'accord bien tempéré et qui offre une “variété agréable” (Werckmeister, 1697), selon l'abondance ou le manque des différents accords parfaits. L'auditeur percevra aisément l'élégance distinctive de l'accord utilisé ici, une invention de Francesco Vallotti en 1783, qui imprègne chaque tonalité de son cachet particulier.

Finalement, malgré le penchant de Pachelbel pour l'habitude du temps de donner des titres faisant allusion à des programmes métaphoriques (par exemple *Hexachordum Apollinis*, *Musicalische Sterbensgedanken*), il est remarquable que cette collection n'en ait pas.

Ces détails ainsi que d'autres relativement insignifiants soulignent, somme toute, la disparité de ces suites face au corpus principal des œuvres pour clavecin de Pachelbel, il est donc plausible que Seiffert ait sauté un peu hâtivement à ses conclusions. Des recherches ultérieures dont celles de Willi Apel dans son indispensable œuvre de référence¹, tient l'attribution précipitée de Seiffert pour peu convaincante; l'authenticité de trois suites seulement (nos 29, 32 et 33B) est nettement établie. Avec un manque évident d'enthousiasme pour elles, Apel détermine que “leur style tient du niveau des suites de Schultheiss, Johann Krieger et Buxtehude”. De plus, devant l'infériorité qualitative des autres œuvres “anonymes”, il les met aux oubliettes.

Or, à la longue, la genèse incertaine de ces suites pourrait devenir un facteur important de leur acception ultime comme faisant partie intégrale du canon de Pachelbel. Il ressort, même d'une première écoute superficielle, qu'elles contiennent en gros plus de substance musicale que ne le laisse croire le jugement d'Apel. Fait étrange, plusieurs des suites "anonymes" atteignent un degré élevé d'intérêt et certaines sont même plus captivantes que les authentifiées — quoique ce soit discutable. La délicatesse et la clarté française ne font jamais défaut dans les allemandes, même quand "il leur manque les groupes de doubles croches familiers à ce type de danse". On découvre une intensité harmonique frappante avec des changements harmoniques supportant des modifications et des altérations rythmiques (no 26, Courante: mesure 3 par exemple) tandis qu'une expression lyrique sérieuse sera trouvée dans les sarabandes. (No 29 avec son *double* est un sérieux prédécesseur de la *Troisième Suite anglaise* de Bach.) La danse optionnelle insérée renferme des surprises, particulièrement un passage d'écho charmeur (no 33, Ballet) et une *petite reprise* (no 27, Gavotte). Les gigues mêlent des éléments des modèles italiens et français et présentent des séquences de passages gammés dans des valeurs de notes égales (no 29) ainsi que des rythmes pointés dans une métrique binaire (34). En tout, ce corps de matériel donne ample témoignage de l'expansion de la musique au 17^e siècle quant à la quantité et à la variété, menant à l'établissement de la suite pour clavecin dans le cadre des formes majeures.

Il est fort possible que ce recueil finisse par donner la preuve d'être l'œuvre de plus d'un compositeur — un cas de plusieurs cuisiniers préparant la même sauce. Un mouvement a été identifié comme de la main de Johann Jakob Froberger et il y a sûrement d'autres coucous dans le nid. Sauf dans le cas d'apparition frappante de matériel additionnel ou corroborant, de telles opinions resteront limitées au domaine des conjectures. Il ne fait pas de doute qu'il reste beaucoup à faire pour trouver une évidence stylistique interne. C'est le domaine d'une autre génération d'érudits, soit Kathryn Welter et Michael Belotti, et de la nouvelle édition des œuvres de Pachelbel présentement en préparation².

© **Joseph Payne 1996**

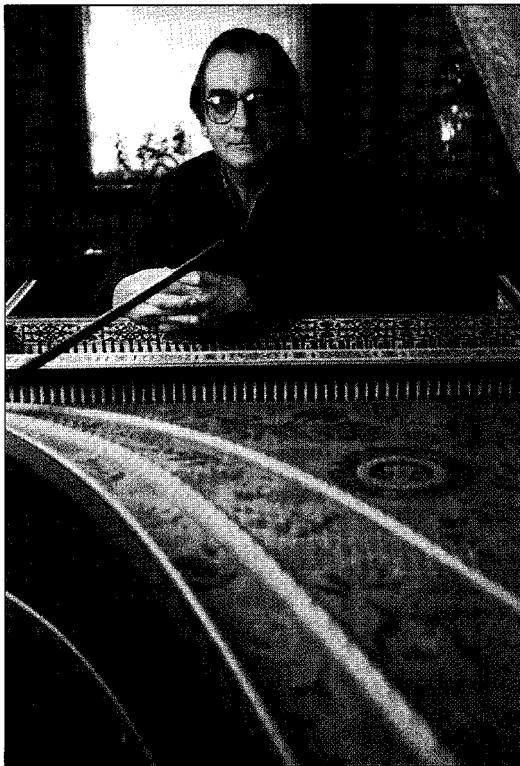
¹ Apel, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. Trad. angl. p. 660.

² Pachelbel, Johann: *The Complete Works for Organ and Keyboard*. Edité par Michael Belotti. Editions Wayne Leupold, Boston, 1996.

Le clavecin utilisé pour cet enregistrement fut construit par Peter Watchorn et Alastair McAllister à Melbourne, Australie, et Cambridge, Massachusetts (1990). Il repose sur le plus ancien clavecin flamand à un manuel en existence, construit par Hans Moermans à Anvers (1584), maintenant la propriété d'un particulier à Boston.

Au cours de la facture du nouvel instrument, l'étendue originale du clavier, GG/BB-f³ fut changée pour GG/AA-d³ (nécessitant la hausse du ton de la=390 hz à la=440hz). Un second manuel avec une série supplémentaire de cordes fut ajouté comme cela aurait pu être le cas vers 1680 ou 1690 pour élargir le champ d'utilisation d'un vieil instrument hautement apprécié. La caisse de résonance de l'instrument a été décorée dans le style flamand contemporain par Sheridan Germann.

Un claveciniste majeur jouant dans un style de grand seigneur, le Britannique **Joseph Payne** fut un élève de plusieurs grands musiciens et professeurs — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva et Noretta Conci — ainsi que l'un des derniers et plus jeunes élèves de Wanda Landowska à Lakeville, Connecticut. Domicilié à Boston depuis 1965, il a enseigné à l'université pendant de nombreuses années; il fait maintenant des tournées mondiales, donnant en moyenne plus de 60 concerts par année, à l'orgue ou au clavecin.



Joseph Payne

Copy of Moermans harpsichord by Peter Watchorn