



ambrosie

Bach
suites anglaises

Christophe Rousset



Johann Sebastian Bach 1685-1750

Suites anglaises

CD 1

Deuxième Suite BWV 807
Quatrième Suite BWV 809
Sixième Suite BWV 811

CD 2

Première Suite BWV 806
Troisième Suite BWV 808
Cinquième Suite BWV 810

Christophe Rousset CLAVECIN

*clavecin signé Johannes Ruckers, daté de 1632 et 1745, restauré en 1787
par M.R. von Nagel, Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel, www.ne.ch/neuchatel/mahn*

Remerciements à Caroline Junier Clerc, conservatrice du Musée de Neuchâtel

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suites anglaises

CD1

Deuxième Suite en la mineur BWV 807

- 1 Prélude 4'35
- 2 Allemande 3'45
- 3 Courante 1'40
- 4 Sarabande 3'53
- 5 Bourrée I et II 3'57
- 6 Gigue 3'12

Quatrième Suite en fa Majeur BWV 809

- 7 Prélude 4'23
- 8 Allemande 3'37
- 9 Courante 1'34
- 10 Sarabande 3'15
- 11 Menuet I et II 2'32
- 12 Gigue 3'10

Sixième Suite en ré mineur BWV 81 1

- 13 Prélude 8'03
- 14 Allemande 4'05
- 15 Courante 2'17
- 16 Sarabande 4'39
- 17 Gavotte I et II 3'12
- 18 Gigue 3'31

CD 2

Première Suite en la Majeur BWV 806

- 1 Prélude 2'10
- 2 Allemande 4'35
- 3 Courante I 1'47
- 4 Courante II 4'03
- 5 Sarabande 3'54
- 6 Bourrée I et II 3'53
- 7 Gigue 2'15

Troisième Suite en sol mineur BWV 808

- 8 Prélude 3'06
- 9 Allemande 3'29
- 10 Courante 2'13
- 11 Sarabande 3'39
- 12 Gavotte I et II (ou La Musette) 2'49
- 13 Gigue 2'40

Cinquième Suite en mi mineur BWV 810

- 14 Prélude 4'34
- 15 Allemande 3'41
- 16 Courante 2'03
- 17 Sarabande 3'02
- 18 Passepied I et II 2'49
- 19 Gigue 2'56

Suites anglaises

par Christophe Rousset

Les six suites pour clavecin BWV 806-811 ont été baptisées *Suites anglaises* pour des raisons qui demeurent obscures. Johann Nikolaus Forkel qui publiera la première biographie (1802) de J.S. Bach semble être le premier à utiliser cette appellation. Il l'explique par le fait qu' "elles ont été composées pour un noble anglais". La musicologie a voulu ensuite y voir l'influence du recueil des *Six suites pour le clavecin* éditées dans les premières années du XVIII^e siècle par le compositeur français Charles Dieupart (installé à Londres, et mort vers 1720). Le fait est qu'un seul des manuscrits porte la mention "fait pour les anglais". Lorenz Christoph Mizler, dans sa nécrologie de Bach (1754) fera mention de "11. 6 suites de clavecin" dans les œuvres manuscrites de Bach, différenciées des six *Suites françaises* "12. 6 autres suites, de même, mais plus brèves". Car les suites françaises ne naissent pas davantage françaises que les anglaises. Forkel nous l'explique, en disant qu' "elles sont écrites dans le goût français". En réalité, les suites françaises sont souvent plus italiennes que les suites anglaises qui, ne serait-ce que par la présence systématique de courantes françaises (à 3/2), de quelques doubles, d' "agrèments" pour les nobles sarabandes, sont résolument plus ancrées dans la tradition française.

Six suites

Le chiffre six semble avoir une valeur symbolique pour les cycles écrits par Bach. Il est plutôt hérité de l'Italie qui publie les sonates par six, les concertos par six ou douze. Parmi les auteurs français que Bach a connus et copiés de sa main - d'Anglebert, Gaspard Le Roux, François Couperin, Dieupart -, seul Dieupart a écrit une série de six suites. Elles sont chez ce dernier d'un modèle invariable : ouverture à la française, allemande, courante, sarabande, danse appelée chez les Allemands "galanterie", soit menuet, gavotte, bourrée ou passepied, et gigue conclusive. Rappelons que les suites françaises, les partitas, les suites pour violoncelle sont toujours des cycles de six. Si les *Suites*

françaises sont datées de 1722, et celles pour violoncelle seul probablement de 1720, les *Suites anglaises* sont tenues pour être encore antérieures : composées entre 1718 et 1720, elles dateraient de l'époque où Bach était *Capellmeister* à la cour de Köthen.

Suite

Forkel l'évoque ainsi : "les compositeurs de l'époque de Bach disposaient des suites... pour apprendre le maniement des différents rythmes... Les compositeurs devaient donc utiliser une grande variété de tempos, de mesures et de rythmes, et être très habiles pour conférer à chaque danse son caractère et son rythme propre. Bach a poussé une fois encore ce genre beaucoup plus loin que ses prédécesseurs ou ses contemporains. Il essaya et employa toutes les mesures pour varier autant que possible le caractère de ses compositions. Il parvint à un tel degré d'habileté dans ce domaine qu'il réussit à conférer à ses fugues, malgré la complexité de leur construction, un caractère rythmique aussi étonnant, continu et aisé que si elles étaient des menuets". Johann Mattheson dans son ouvrage *Der vollkommene Capellmeister* (Le maître de chapelle accompli) nous livre un précieux descriptif des différentes danses les plus répandues. La courante est une course sans fin, plaisante et charmante, douce et pleine d'espoir, chaleureuse, nostalgique. La sarabande: ambition, sérieux, grandiose. La bourrée est coulante, liée, contentement, agrément. La gavotte: jubilation bondissante, commençant par une anacrouse claire. Le menuet: gaîté modérée. Le passepied: rapide, frivole, inconstant, mais non détestable ou déplaisant. Un peu comme une femme charmante mais inconsistante, vacillante et changeante. La gigue: vitesse et vélocité dans une manière coulante et ininterrompue, telle une flèche rapide ou un ruisseau qui s'écoule. Passion, zèle, fierté, esprit pétillant.

Cycle de six

Si on a pu reconnaître un trajet tonal crypté dans les six partitas, éditées du vivant de leur auteur comme véritable recueil, on pourra constater une unité incontestable dans les *Suites françaises*, moindre dans les suites pour violoncelle - en effet la 6^e d'entre elles est destinée au violoncelle piccolo -, ces deux dernières séries sont restées manuscrites et ne nous sont parvenues que sous forme de copies non autographes. En revanche les *Suites*

anglaises, elles aussi demeurées manuscrites et dépourvues de source autographe, semblent être une "série" construite plus artificiellement, et ce pour deux raisons. Tout d'abord parce que, de la 2^e suite à la 6^e, nous allons successivement de la mineur, à sol mineur, fa majeur, mi mineur, et ré mineur, soit une gamme descendante. La première suite en la majeur se retrouve isolée dans ce plan tonal. Mais aussi parce que le prélude est d'une toute autre facture que les autres : il s'apparente plus aux préludes du *Clavecin bien tempéré* (voir le prélude en la majeur du 2^e livre), alors que les autres préludes, tous d'un style concerto *fugato*, sont de proportions plus amples. L'autre singularité de cette première suite est la présence d'une deuxième courante, elle-même variée par deux "doubles", soit un terme français et une pratique héritée de d'Anglebert et de Le Roux pour ne citer que deux modèles avec lesquels Bach sûrement eu contact. Autre particularité, les musicologues ont depuis longtemps mis en lumière l'emprunt thématique du prélude de la première suite à une gigue de Le Roux et à une gigue de Dieupart toutes deux en la majeur également. La 1^{ère} suite est aussi la seule qui possède des indications de *forte* et de *piano* pour indiquer les changements de claviers (à l'instar de l'Ouverture française). Enfin, ce qui singularise encore davantage cette première suite, elle nous parvenue dans un manuscrit (collection particulière) isolée de ses autres sœurs anglaises, qui, elles, n'y apparaissent pas, et elle s'y trouve présentée dans une version un peu différente, évidemment plus archaïque. De tous les autres cycles de suites, ce sont sans doute les suites pour violoncelle qui sont les plus apparentées aux *Suites anglaises*. Elles adoptent toutes le même modèle, en six mouvements, justement. Enfin, remarquons que tous les préludes des *Suites anglaises* sont composés sur des mètres délibérément différents, respectivement 12/8, 3/4, 3/8, 4/4, 6/8, 9/8.

Première suite en la Majeur

Outre les caractéristiques détaillées ci-dessus, notons le caractère aérien et serein de toute la suite, la présence nettement plus marquée d'ornements (et ceci non seulement dans les doubles), l'absence, paradoxale, d' "agrèments" pour la Sarabande car le "simple" est déjà chargé. Les Bourrées alternatives sont particulièrement proches d'une écriture d'orchestre - on entend les bassons et les altos dans Bourrée II. La Gigue, comme

toutes les giges du cycle - à l'exception de celle de la 2^e suite -, est fuguée et présente le thème à l'envers dans la deuxième partie, tradition héritée des prédécesseurs germaniques de Bach (Froberger, Buxtehude et Böhm entre autres exemples). Elle adopte par ailleurs, de par son mètre en 6/8 et l'anacrouse du thème, la forme d'un passepied.

Deuxième suite en la mineur

Le Prélude est un ample mouvement de concerto de type vivaldien, qui, à l'instar du *Concerto Italien*, a une forme ABA, les *solos* instrumentaux alternant avec des *tutti* étant tous figurés dans la section B. Le thème de A est d'essence violonistique avec son saut d'octave caractéristique et ses cascades de double-croches. La Sarabande, avec ses agréments notés - qui nous semblent être destinés aux reprises, à la différence du double de la 6^e suite qui est une véritable variation, à relier aux doubles de la Gavotte de Rameau (1728) par exemple -, est de proportions et d'expression particulièrement marquantes : si on exclut celles des 3^e et 6^e *Suites anglaises*, seule la sarabande de la 6^e *Partita* est d'une telle intensité au clavecin chez Bach. La Bourrée I avec son *ostinato* de croches à la main gauche rappelle irrésistiblement celle de la 5^e ou de la 6^e suite française.

La Gigue, avec son *da capo* intégral, est d'un modèle rare mais qui apparaît notamment chez Froberger, mais aussi chez Forqueray (on pense à *La Bellemont*, 1^e suite). C'est la seule gigue des *Suites anglaises* qui ne soit pas fuguée. C'est à la tarentelle que cette gigue fait penser.

Troisième suite en sol mineur

Toute la suite a une unité de ton sombre et dramatique qui en fait sans doute la suite anglaise la plus jouée au concert.

Le Prélude fugué et de style concerto s'apparente au *Concerto pour trois clavecins* en ré mineur BWV 1063. Les notes répétées du thème, et les nombreux accords des *tutti* font une claire référence à l'orchestre et font sonner le clavecin de façon particulièrement magistrale. La Sarabande est aussi grandiose que celle de la 2^e suite. La Gavotte est très française - on pense au Rameau des *Indes galantes* - ce qui se vérifie encore par le fait que la Gavotte II s'intitule "la Musette".

La Gigue de style fugué est aussi de vastes proportions et d'une force expressive remarquable : à rapprocher également de la *Toccatà pour clavecin* en sol mineur. C'est le style concerto qui s'impose ici et on pense irrésistiblement au 3^e mouvement du *Concerto pour violon* en la mineur BWV 1041.

Quatrième suite en fa Majeur

Une des deux seules en mode majeur, cette suite a une gaîté de ton tout à fait notable proche de la 4^e suite française en si bémol majeur ou de la 5^e *Partita*.

Le Prélude semble une ébauche du 1^{er} mouvement du 5^e *Concerto brandebourgeois*. L'indication "vivement" sorte d'amalgame de "vite" et de "vivement", deux termes usités par Couperin, est une rareté. L'écriture en est remarquablement violonistique, à l'italienne, avec ses bariolages hérités d'un Vivaldi.

L'Allemande, avec l'incursion des triolets, fait penser à l'Allemande de la 5^e *Partita*.

La Sarabande, l'une des plus dépouillée, a été ornée aux reprises par nos soins, en référence constante aux exemples laissés par Bach dans ce cycle mais aussi dans ses concertos ou dans ses partitas pour violon seul.

Les Menuets gracieux et naïfs précèdent une Gigue claironnante, même principe que dans la 4^e suite française ou la gigue conclusive de la 3^e *Suite pour orchestre* BWV 1068, avec les trompettes justement.

Cinquième suite en mi mineur

Couleur dense et dramatique préfigurant la 6^e *Partita* elle aussi en mi mineur.

Le Prélude, par ses accents forts et souvent à contre-temps, ses grands accords pleins, fait référence à l'orchestre, et c'est à nouveau au *Concerto pour trois clavecins* en ré mineur que l'on pense, en particulier pour les sections *solo*.

La Courante est sans doute la plus caractéristique du cycle, avec son rythme marqué et inlassablement répété, qui en fait un exemple à rapprocher des magistrales courantes du *Premier Livre* de Couperin. La Sarabande (comme celle de la troisième *Partita*) est apparentée à la polonaise de par son rythme de base.

Le Passepiéd est, lui, très proche, par sa forme rondeau et ses développements, du "Rondeau" de la 2^e *Partita*.

La Gigue est un *fugato* très chromatique aux limites de la tonalité, qui se rapproche incontestablement de la fugue en mi mineur aussi du 1^{er} Livre du *Clavecin bien tempéré*.

Sixième suite en ré mineur

Il s'agit de la suite la plus ambitieuse du cycle et ce n'est sans doute pas un hasard, comme le fait remarquer Forkel, qu'elle se trouve en position finale.

Le Prélude est en effet un prélude et fugue, ou du moins un mouvement lent égrainant de larges arpèges enchaîné à un vif *fugato* de style concerto lié thématiquement à la section précédente, aux formulations urgentes, notamment les notes répétées du thème *solo*.

L'Allemande est cousine de celle de la 2^e suite française en do mineur, par la présence récurrente de formules ornementales en triple-croches.

La Courante offre la singularité d'être construite sur une basse aux croches constantes (un peu comme un "double pour la basse", à rapprocher du 2^e double de la Courante II de la 1^{ère} suite anglaise). La Sarabande variée est d'une veine particulièrement tragique où la 7^e diminuée est souveraine.

La Gavotte, elle aussi construite sur une main gauche aux croches entêtantes, alterne avec une sorte de musette comme dans la 3^e suite.

La Gigue, plus chromatique encore que celle de la 5^e suite, summum de virtuosité par la difficulté de ses trilles, fait irrésistiblement penser à l'évocation de Forkel: "Il (Bach) pouvait venir à bout de passages dans lesquels certains doigts jouent des trilles et les autres doigts de la même main une mélodie".



Christophe Rousset

Dès l'âge de 13 ans, Christophe Rousset décide d'assouvir son goût pour la découverte du passé par le biais de la musique en étudiant le clavecin, ce qui le mène à La Schola Cantorum de Paris (Huguette Dreyfus), puis au Conservatoire royal de La Haye (Bob van Asperen). À 22 ans, il remporte le Premier Prix et le Prix du public du septième Concours de clavecin de Bruges (1983). À Aix-en-Provence, sa ville natale, il développe son amour de la scène et de l'opéra en assistant aux répétitions du Festival d'art lyrique. Remarqué comme claveciniste, il débute sa carrière de chef avec Les Arts Florissants puis Il Seminario Musicale, ce qui l'amène à fonder son propre ensemble, Les Talens Lyriques (1991). Invité à diriger dans les festivals spécialisés du monde entier, il participe à de nombreux enregistrements, dont celui de la bande son de *Farinelli* (1994). En quelques saisons, Christophe Rousset impose son image de jeune chef doué, soliste et chambriste toujours au plus haut niveau, pédagogue permanent et infatigable.

Travailleur méticuleux, amoureux de la voix et de l'opéra, Christophe Rousset est aussi un chercheur, inlassable découvreur de partitions inédites : *Antigona* de Traetta, *La capricciosa corretta* de Martín y Soler, *Armida abbandonata* de Jommelli. Son projet : explorer l'Europe musicale des XVII^e et XVIII^e siècles, éclairer sans relâche toutes les formes qui ont contribué à l'histoire de la musique avant Rossini, et enfin, une façon très personnelle de "servir" la musique. Ses intégrales des œuvres pour clavecin de F. Couperin, Rameau, D'Anglebert et Forqueray, ses régulières incursions dans J.S. Bach sont des références. À la tête des Talens Lyriques, il compte de grands succès discographiques : le *Stabat Mater* de Pergolèse, *Mitridate* de Mozart, les ouvertures de Rameau, *Persée* et *Roland* de Lully, *La grotta di trofonio* de Salieri... Christophe Rousset est Officier des Arts et Lettres et Chevalier dans l'Ordre national du Mérite. Il enseigne le clavecin à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne.

English suites

by Christophe Rousset

The 6 harpsichord suites BWV806-811 are known as the *English Suites* for reasons that remain obscure. The name appears to have been used for the first time by Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer (1802), with the explanation that the pieces 'were composed for an English nobleman'. Musicologists subsequently saw the influence of *the Six Suites pour le clavessin*, published in 1701 by the French composer Charles Dieupart (who moved to London, where he died around 1720). The fact is that only one of the manuscripts that have come down to us is described as 'fait pour les Anglois' ('made for the English'). Later, Lorenz Christoph Mizler in his obituary of 1754 mentioned among Bach's manuscript works 'Item 11: 6 harpsichord suites'; these he distinguished from the *French Suites*: 'Item 12: another 6 Suites, similar but shorter'. For the French Suites were not originally known as such either. Forkel explains that 'they were written in the French style'. The French Suites are in fact often more Italian than the English Suites, while the latter, if only in their French Courantes (in 3/2), their Doubles, and the embellishments of the noble Sarabandes, are clearly more rooted in the French tradition.

Six Suites

The number six appears to have a symbolic value in the sets of works written by Bach. The inheritance is Italian more than anything else: in Italy sonatas were published in sets of six, and concertos in sets of six or twelve. Of the French composers known to Bach and whose works he copied out - d'Anglebert, Gaspard Le Røux, Francois Couperin and Dieupart - only Dieupart composed a set of six suites. And Dieupart's Suites invariably follow the same pattern: French Overture, Allemande, Courante, Sarabande, Minuet ('a dance known to the Germans as Galanterie'), Gavotte, Bourrée or Passepied, and a final

Gigue. Bach's French Suites, Partitas and Cello Suites, we remember, are all in sets of six. Bach's *French Suites* date from 1722, and those for solo cello probably from 1720, but the *English Suites* were written earlier, between 1718 and 1720, i.e. when Bach was Kapellmeister at Cöthen.

Suite

Forkel tells us that 'composers of Bach's time used suites (...) as a means of learning to handle different rhythms (...) Thus composers had to use a wide variety of tempos, measures and rhythms, and be skilled in giving each dance its own particular character and rhythm. Once again Bach took the genre much further than his predecessors or contemporaries. He tried out and used all the measures in order to vary the character of his compositions as much as possible. He attained such a high degree of skill in this domain that, despite their complex structure, he managed to give his fugues an amazing rhythmic character that was as flowing and continuous as if they were minuets'. Johann Mattheson in his work *Der vollkommene Capellmeister* (an encyclopaedia of knowledge that he believed should belong to the training of every Kapellmeister) gives us a precious description of the most widely performed dances of the time. The Courante ('running', 'flowing'), constantly on the move, is pleasant and charming, gentle and hopeful, warm and nostalgic. The Sarabande is ambitious, solemn and imposing. The Bourrée, flowing and smooth, brings pleasure and contentment. The Gavotte, expressing triumphant joy, begins with a clear anacrusis. The Minuet: gaiety but with restraint. The Passepied: fast, frivolous, changeable, but not detestable or unpleasant - somewhat like a charming but fickle woman, who hesitates and changes her mind. The Gigue: speed and velocity but with smoothness and fluency, like a swift arrow or a flowing stream; passion, zeal, pride, effervescence.

A set of six

A cryptic tonal relationship has been established in the 6 Partitas, which were published as a set during the composer's lifetime, and unity in the French Suites is beyond question. The Cello Suites, however, show less unity (no. 6 was written for the violoncello

piccolo). Neither the French Suites nor the Cello Suites were published and they have come down to us only in the form of non-autograph copies. The English Suites on the other hand (also in the form of non-autograph manuscripts) appear to have been put together more artificially as a set. The first reason for this supposition is that, between the Second Suite and the Sixth, we move successively from A minor to G minor, F major, E minor, D minor, i.e. we have a descending scale. Thus, from the tonal point of view, the First Suite in A major stands alone. Furthermore, its Prelude is very different in style from the others: it is more like the Preludes of *The Well-tempered Clavier* (see Prelude in A major, Book 2), while the other Preludes, all in a concerted fugato style, are more generous in their proportions. The other unusual feature of this first Suite is the presence of a second Courante, which also has two variations or 'Doubles' - a French term and a practice inherited from d'Anglebert and Le Roux, to mention just two models Bach must have come into contact with. Another distinctive feature: long ago musicologists brought to light the fact that the theme of the Prelude from the First Suite was borrowed from a Gigue by Le Roux and a similar piece by Dieupart, both of them also in A major. The first Suite is also the only one bearing indications of *forte* and *piano* to denote keyboard changes (as in the French Overture). Finally, further setting this First Suite apart is the fact that it has also come down to us as an isolated manuscript (private collection) and in a slightly different version, obviously written earlier. Of all the other sets of suites by Bach, those for cello are probably closest to the English Suites. They all adopt the same six-movement pattern. One last point worth noting is the fact that all the Preludes in the *English Suites* deliberately adopt different metres: 12/8, 3/4, 3/8, 4/4, 6/8 and 9/8, respectively.

The First Suite in A major

Apart from the features mentioned above, we notice the lightness and serenity that prevail throughout the Suite, the more noticeable presence of ornamentation (not only in the Doubles) and a paradoxical lack of embellishment in the Sarabande (the basic version being already very elaborate). The Bourrées are very orchestral in style: in Bourrée II one can hear the bassoons and violas.

The Gigue, like those of Suites 3, 4, 5 and 6, is fugal and presents the theme in reverse in the second part, a tradition inherited from Bach's German predecessors (including Froberger, Buxtehude and Bohm). Furthermore, with its 6/8 metre and the anacrusis at the beginning of the theme, it takes the form of a Passepied.

The Second Suite in A minor

The Prelude is a generous Vivaldi-type concerto movement, ABA in form like the *Italian Concerto*, the instrumental *solis* alternating with the *tutti* all being ornamented in section B. The theme in A calls to mind the violin with its characteristic leap of an octave and its cascading semiquavers.

The Sarabande, with its written embellishments -which, we believe, are intended for the reprises, unlike the Double in the Sixth Suite which is a true variation, comparable to Rameau's doubles of the Gavotte in his *Nouvelles suites de pièces de clavecin* of 1728, for example - is particularly striking in its proportions and expressiveness. If we exclude those of English Suites 3 and 6, only the Sarabande of *Partita* no. 6 is of similar intensity in Bach's harpsichord works.

Bourrée I, with its *ostinato* in quavers on the left hand, reminds us irresistibly of the ones in the Fifth and Sixth French Suites.

The Gigue with its full *da capo* is very unusual, but similar examples are found in Froberger and also in Forqueray (*La Bellemont*, First Suite). This is the only non-fugal Gigue in the English Suites. We are reminded of a tarantella.

The Third Suite in G minor

This Suite, sombre and dramatic, shows great unity of tone, which probably explains why it is heard more often in concert than the other English Suites, The fugal Prelude in concerted style is similar to the *Concerto for three harpsichords and strings* in D minor BWV1063. The repeated notes of the theme and the numerous chords from the *tutti* are clearly orchestral, making the harpsichord sound quite magnificent. The Sarabande is as imposing as the one in the Second Suite. The Gavotte is very French (we are reminded of Rameau's *Les Indes galantes*), a fact that is confirmed by the title of Gavotte II: 'La Musette'. The fugal-style Gigue is also vast in proportions and remark-

ably forceful in its expression, comparable to the *Tocatta* in G minor for harpsichord BWV915. The concerted style is obvious here and we are reminded of the third movement of the *Violin Concerto* in A minor BWV1041.

The Fourth Suite in F major

Only two of the Suites are in a major key, the first one and this one. The Fourth Suite is particularly cheerful in tone and similar to *French Suite* no. 4 in B flat major or *Partita* no. 5. The Prelude is apparently an earlier version of the first movement of *Brandenburg Concerto* no. 5. The indication 'vivement' - a sort of mixture of 'vite' and 'vivement', two terms commonly used by Couperin - is a rarity. The style is remarkably reminiscent of Italian violin music, with bariolage inherited from Vivaldi. The Allemande, with the incursion of triplets, is reminiscent of the Allemande of *Partita* no. 5.

The Sarabande is one of the simplest. We have added ornamentation in the reprises, following the examples left by Bach elsewhere in the English Suites, but also in his Concertos and his Partitas for solo violin. The graceful and unpretentious Minuets are followed by a loud, brassy-sounding Gigue, following the same principle as the *French Suite* no. 4 or the final Gigue of *Orchestral Suite* no. 3 BWV1068 (with trumpets).

The Fifth Suite in E minor

The dense, dramatic colouring of this Suite prefigures *Partita* no. 6, also in E minor. The Prelude with its strong, often offbeat accents and its rich chords, is very orchestral: we are reminded once again of the *Concerto for three harpsichords* in D minor, particularly for the 'solo' sections.

The Courante is probably the most typical one in the set, with its strong rhythm, tirelessly repeated, making it an example comparable to the magnificent Courantes of Couperin's *Premier Livre*.

The Sarabande, like that of *Partita* no. 3, is close to the Polonaise in its basic rhythm. As for the Passepied, it is very similar in its rondo form and its developments to the 'Rondeau' from *Partita* no. 2.

The Gigue is a fugato, chromatic almost to the point of leaving the tonality, and undoubtedly very close to the Fugue, also in E minor, from *The Well-tempered Clavier* Book I.

The Sixth Suite in D minor

This is the most ambitious of the English Suites and, as Forkel pointed out, it is no mere coincidence that it comes last.

The Prelude is in fact a prelude and fugue, or at least a slow movement presenting a succession of full, rich arpeggios and leading into a lively fugato in concerted style, sharing the same themes as the previous section, with urgent formulations, notably the repeated notes of the 'solo' theme.

The Allemande, with its recurrent demisemiquaver ornamental formulas, is related to the one in *French Suite* no. 2 in C minor.

The Courante is unusual in that it is built on a bass in regular quavers (a bit like a 'double for bass', similar to the second Double of Courante II in the First Suite).

The Sarabande with variations is in a very tragic vein, with the diminished seventh dominating the piece. The Gavotte, also based on persistent quavers on the left hand, alternates with a sort of Musette as in the Third Suite.

The Gigue is even more chromatic than the one in the previous Suite and reaches the height of virtuosity with its very difficult trills. We cannot help being reminded of Forkel's words: 'He (Bach) was capable of successfully performing passages in which some of the fingers play trills, while the other fingers of the same hand play a melody.'

Christophe Rousset

At the age of thirteen Christophe Rousset decided to satisfy his keen interest in the discovery of the past through the practice of music, by taking up the harpsichord. That led him to the Schola Cantorum in Paris (with Huguette Dreyfus), then to the Royal Conservatory in The Hague (with Bob van Asperen). At twenty-two he won the prestigious First Prize, as well as the Audience Prize, in the seventh Bruges Harpsichord Competition (1983). In Aix-en-Provence, his home town, he developed a love for the stage and opera by attending the rehearsals of the Aix Festival.

Having attracted attention as a harpsichordist, he began his conducting career with Les Arts Florissants, then Il Seminario Musicale, which led him to found his own ensemble, Les Talens Lyriques, in 1991.

He was soon invited to conduct in specialised festivals all over the world, and participated in many recordings, including the original soundtrack of the film *Farinelli* (1994). Within a few seasons Christophe Rousset had established his reputation as a gifted young conductor, a soloist and chamber musician always at his peak, and a committed and

tireless teacher. A meticulous worker with a passion for voices and opera, Christophe Rousset is also a scholar, an indefatigable discoverer of neglected scores, including Traetta's *Antigona*, *La capricciosa corretta* by Martín y Soler, and Jommelli's *Armida abbandonata*. His project is to explore European music of the seventeenth and eighteenth centuries, constantly illuminating all the forms that played a part in the history of music before Rossini, and 'serving' music in a very personal way.

His recordings of the complete harpsichord works of François Couperin, Rameau, D'Anglebert and Forqueray, and his regular incursions into the music of J. S. Bach, are regarded as benchmarks. With his ensemble Les Talens Lyriques, his most notable successes on disc include Pergolesi's *Stabat Mater*, Mozart's *Mitridate*, the overtures of Rameau, Lully's *Persée* and *Roland*, and Salieri's *La grotta di trofonio*.

Christophe Rousset is an Officier des Arts et Lettres and Chevalier dans l'Ordre National du Mérite. He teaches the harpsichord at the Accademia Musicale Chigiana in Siena.

également disponibles | also available

Christophe Rousset

bach

French suites BWV 812-817

2 CD ambroisie AM 9960

Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

2 CD ambroisie AM 9977

Sonatas for violin & harpsichord BWV 1014-1019

WITH Stefano Montanari VIOLIN

2 CD ambroisie AM 109

Les Talens Lyriques

gluck

Philémon & Baucis, Aristeo

2 CD ambroisie AM 9995

handel

Opera seria

WITH Sandrine Piau

1 CD naïve E 8894

jommelli

Armida abbandonata

3 CD ambroisie AM 9983

lully

Roland

3 CD ambroisie AM 9949

Persée

2 CD naïve E 8874

martín y soler

La capricciosa corretta

2 CD naïve E 8887

salieri

La grotta di trofonio

2 CD + 1 DVD ambroisie AM 9986

arias de zarzuela barroca

works by Boccherini, Martín y Soler, Nebra, Hita

WITH María Bayo

1 CD naïve E 8885

farinelli, il castrato

original soundtrack

1 CD naïve K 1005

Artistic Director: Nicolas BARTHOLOMÉE

Sound engineer: Nicolas BARTHOLOMÉE and Koichiro HATTORI

Mastering: Koichiro HATTORI and Aline BLONDIAU

Recorded in February 2003 in the Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel (Switzerland)

Texts translated into English by Mary PARDOE

Cover & inside photos: Christophe Rousset © Éric LARRAYADIEU

Artwork: naïve

© 2003 Ambroisie & © 2007 naïve

AM 9942

