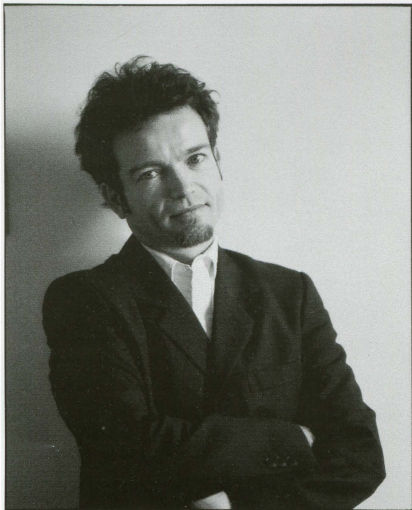




Johann Sebastian Bach

Christophe Rousset

KLAVIERBÜCHLEIN FÜR WILHELM FRIEDEMANN



Enregistrement

réalisé au Musée d'Art & d'Histoire de Neuchâtel
du 25 au 27 novembre 2004
par les soins de Nicolas Bartholomé et Koichiro Hattori

Direction artistique

Nicolas Bartholomé

Montage & mastering

Jens Jamin

Conception graphique & photographique

Jean-Baptiste Levée

Photos

Couverture : D.R.

Christophe Rousset : Éric Larrayadiou

Clavecin : Musée de Neuchâtel D.R.

Traductions

Mary Pardoe, Reto Schlegel, Pablo Galonce

© 2005 Sound Arts AG © 2005 Sound Arts AG

www.ambroisiemusic.com

www.christophe-rousset.com

www.lestalenslyriques.com

KLAVIERBÜCHLEIN FÜR WILHELM FRIEDEMANN

CD 1	01 14. Præludium 1 BWV 846a	01:31	CD 2	01 49. Fantasia 1 à 3 BWV 787	00:51
	02 15. Præludium 2 BWV 847	00:55		02 50. Fantasia 2 BWV 790	01:21
	03 16. Præludium 3 BWV 851	00:53		03 51. Fantasia 3 BWV 793	02:15
	04 17. Præludium 4 BWV 850	00:48		04 52. Fantasia 4 BWV 794	01:03
	05 18. Præludium 5 BWV 855a	01:00		05 53. Fantasia 5 BWV 796	01:00
	06 19. Præludium 6 BWV 854	01:37		06 54. Fantasia 6 BWV 799	01:56
	07 20. Præludium 7 BWV 856	01:04		07 55. Fantasia 7 BWV 801	01:42
	08 21. Præludium [8] BWV 848	01:30		08 56. Fantasia 8 BWV 800	01:13
	09 22. Præludium [9] BWV 849	02:39		09 57. Fantasia 9 BWV 798	01:27
	10 23. Præludium [10] BWV 853	02:43		10 58. Fantasia 10 BWV 797	02:10
	11 24. Præludium [11] BWV 857	01:59		11 59. Fantasia 11 BWV 795	03:07
	12 2. Præambulum 1 BWV 924	00:56		12 60. Fantasia 12 BWV 792	01:50
	13 4. Præludium 2 BWV 926	00:50		13 61. Fantasia 13 BWV 791	01:22
	14 8. Præambulum BWV 927a	00:41		14 62. Fantasia 14 BWV 789	01:10
	15 9. Præambulum BWV 930	02:00		15 63. Fantasia 15 BWV 788	02:05
	16 10. Præludium BWV 928	01:07		16 26. Præludium ex c♯ BWV 924a	00:43
	17 32. Præambulum 1 à 2 BWV 772	01:16		17 27. Præludium ex d♯ BWV 925	00:54
	18 33. Præambulum 2, BWV 775	00:51		18 28. Præludium ex e♯ BWV 932	00:50
	19 34. Præambulum 3, BWV 778	01:20		19 29. Præludium BWV 931	00:51
	20 35. Præambulum 4, BWV 779	00:49		20 1. Applicatio BWV 994	00:40
	21 36. Præambulum 5, BWV 781	00:48		21 6. Allemande [1] BWV 836	01:49
	22 37. Præambulum 6, BWV 784	01:07		22 7. Allemande [2] BWV 837	01:55
	23 38. Præambulum 7, BWV 786	01:14		23 31. Fuga à 3 BWV 953	01:30
	24 39. Præambulum 8, BWV 785	01:15		24 11. Menuet 1 BWV 841	00:57
	25 40. Præambulum 9, BWV 783	01:19		25 12. Menuet 2 BWV 842	00:38
	26 41. Præambulum 10, BWV 782	01:03		26 13. Menuet 3 BWV 843	01:30
	27 42. Præambulum 11, BWV 780	01:41		27 30. Baß-Skizze in g-Moll (ohne BWV-Nr.)	00:27
	28 43. Præambulum 12, BWV 777	02:55		28 3. Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 691	01:19
	29 44. Præambulum 13, BWV 776	01:34		29 5. Jesu, meine Freude BWV 753	02:12
	30 45. Præambulum 14, BWV 774	00:57		48. Partia di Signore Steltzeln (G.H. Stölzel)	
	31 46. Præambulum 15, BWV 773	01:30		(mit Menuet-Trio BWV 929 von J.S. Bach)	08:15
				30 Ouverture	04:00
				31 Air Italien	01:15
				32 Bourrée	00:55
				33 Menuet – Menuet-Trio di J.S. Bach – Menuet	02:05
				47. Suite A-Dur BWV 824 (G. Ph. Telemann)	07:29
				34 Allemande	03:05
				35 Courante	01:43
				36 Gigue	02:41
				25. Pièce pour le Clavecin,	
				composée par J.C. Richter	03:01
				37 Allemande	01:45
				38 Courante	01:16

KLAVIERBÜCHLEIN

Bach est né pédagogue. Peut-être l'orphelin en lui a-t-il voulu expliquer et transmettre tout ce qu'il avait appris et analysé par lui-même ; peut-être le chrétien était-il animé d'un désir de la prédication et de l'exégèse ; sans nul doute encore, l'artiste cherchait-il à communiquer et à partager avec autrui.

Et à ceux, ses élèves en premier lieu, qui ont tant regretté qu'il n'ait pas laissé de méthode de l'instrument ou rédigé de traité de composition, toute son œuvre pour le clavier répond. Au discours, il a préféré la méthode. On ne joue pas qu'avec ses doigts, on joue avec son esprit. Comme la peinture pour Léonard de Vinci, la musique est *cosa mentale*, affaire de la pensée. Travaillez en profondeur les *Invention*s et les *Sinfonie*, et vous connaîtrez le contrepoint. Autant du *Clavier bien tempéré*, et vous maîtriserez la fugue.

Aucun doute là-dessus. Dans la page de titre de l'*Orgelbüchlein*, il dédie son livre *Au prochain, afin qu'il s'y instruisse*, de même qu'un peu plus tard, le *Clavier bien tempéré* sera destiné *Au profit et à l'usage de la jeunesse musicienne avide d'apprendre*. Et dans le *Petit Livre de clavier pour Anna Magdalena Bach*, qu'il ouvre en 1725, il prend soin de noter *Quelques règles très nécessaires pour la basse continue*. Jusqu'aux grands chefs-d'œuvre de

haute maturité, c'est encore à une éblouissante démonstration de son savoir-faire qu'il se livre, si riche d'enseignement.

Parmi tous ses élèves particuliers, ses propres fils ont évidemment occupé une place de choix. Et parmi eux, l'aîné, si cher à son cœur, Wilhelm Friedemann. Selon Cramer, ami du cadet, Carl Philipp Emanuel, leur père avait coutume de dire de son aîné : « C'est le fils que j'aime, celui qui me donne de la joie ». Cet enfant exceptionnellement doué est l'objet de toutes ses attentions. Il lui fait travailler le clavier, le violon, l'orgue et la composition, veille constamment à son développement, plus tard à sa carrière.

Et pour son initiation, il ouvre à l'intention de son fils, qui vient juste d'avoir neuf ans, un livre de musique. Il l'intitule *Klavierbüchlein, Petit Livre de Clavier pour Wilhelm Friedemann Bach, commencé à Coethen le 22 janvier 1720*. Le titre seul montre déjà bien l'importance de cet apprentissage aux yeux du père. Ce cahier, Wilhelm Friedemann le conservera longtemps, comme une précieuse relique. Il l'emportera avec lui, dans ses postes à Dresde, puis à Halle. Là, quinquagénaire, il en fera cadeau à un jeune élève, le fils de l'un de ses collègues qui était aussi un lointain cousin, Georg Michael Bach. Le jeune garçon se prénomma Johann Christian, et on le surnomma « Clavier-Bach ». On perd ensuite la trace du *Klavierbüchlein*, pour le retrouver en 1932 dans une vente au cours de laquelle il fut acheté par la *Yale University* de New Haven (Connecticut), où il se trouve toujours. Malheureusement, entre temps, quelques pages avaient

disparu – mais peu, semble-t-il, et le cahier, où l'on a pu reconstituer certains éléments manquants, donne aujourd'hui un excellent reflet de la méthode pédagogique de Bach.

Au fil des mois et même des années – on pense que la constitution du *Klavierbüchlein* s'étale sur trois ans –, le père note dans le cahier les pièces nouvelles qui vont faire rapidement progresser le jeune garçon. Progrès saisissants, puisque bientôt il pourra s'emparer du *Clavier bien tempéré*. Et déjà, il s'essaie à la composition : plusieurs de ces pages sont notées par le jeune Friedemann.

Bach commence par indiquer à son fils, en deux tables, les bases de ce que doit connaître tout débutant. Ce sont d'abord les trois clés de *sol*, d'*ut* et de *fa*, et leurs différentes positions sur la portée pour éviter autant que possible le recours aux lignes supplémentaires. Puis les signes des principaux ornements (trilles, mordants, accents), au nombre de treize, et la façon de les exécuter.

Après quoi on peut entrer dans la musique, non sans avoir inscrit en tête I.N.J., *In nomine Jesu*. Un signe de croix : toute musique, profane, officielle, didactique aussi bien que culturelle, est l'expression de la grâce divine. Une *Applicatio* commence par donner les règles élémentaires des doigtés à employer, où l'on voit coexister l'usage traditionnel de la tourne du troisième doigt par-dessus le quatrième avec l'utilisation moderne du pouce, que Bach va généraliser.

Des 62 autres pièces, plusieurs ne sont pas de Jean-Sébastien. On trouve en effet deux fragments d'une Suite intitulés *Pièce pour le clavecin*

composée par J. C. Richter (n° 25), une *Suite en la majeur* due à l'ami Telemann (n° 47), et sous le titre de *Partita di Signore Steltzeln*, une partita de Stölzel dont le menuet final est augmenté d'un Trio dû à Bach lui-même. Cinq autres morceaux paraissent être les premiers essais de composition de Wilhelm Friedemann guidé par son père, les deux *Allemandes* n°s 6 et 7 et les trois *Préludes en ut majeur, ré majeur et mi mineur* n°s 26 à 28.

On peut encore disputer de l'authenticité de quelques autres pièces. Ainsi le *Prélude en la mineur* (n° 29) pourrait-il avoir pour auteur un de ces maîtres français que Bach vénérât. On a également mis en doute la paternité de Bach pour les deux *Menuets en sol majeur et en sol mineur* (n°s 11 et 12). Mais pourquoi ne pas imaginer que le pédagogue-musicien ait voulu écrire là des « à-la-manière-de » afin d'exercer son fils à aborder d'autres styles, avec de nouvelles règles d'exécution ? Il y a tout lieu de le croire, dans la mesure où toute pièce n'est jamais pour lui qu'un simple exercice digital, mais en même temps un modèle de composition. On le constate aisément avec les deux petits *Préludes de choral sur Wer nur den lieben Gott lässt walten* (« Celui qui ne se laisse guider que par le bon Dieu », n° 3) et sur *Jesu, meine Freude* (« Jésus, ma joie », n° 5), bases de l'éducation de l'orgue et du même coup conseils pour la vie spirituelle du jeune élève...

De toutes les autres pièces – toutes, celles-là, sans aucun doute de Bach –, beaucoup sont devenues familières. A feuilleter le cahier, on rencontre un certain nombre de pages brèves

que travaillent et jouent aujourd'hui encore tous les débutants, et qui demeurent, près de trois siècles plus tard, un excellent apprentissage des doigts et de la maîtrise intellectuelle de l'exécution.

Mais ce sont aussi les quinze *Praeambula* à deux voix et les quinze *Fantaisies* à trois voix, également bien connus puisque Bach les reprend un peu plus tard, en 1723, pour les disposer dans un ordre différent et obéissant à une autre logique, dans le célèbre recueil d'*Inventions* et de *Sinfonie*. Le titre qu'il donne alors au recueil est parfaitement révélateur du but pédagogique poursuivi par le compositeur dans le *Klavierbüchlein* constitué pour son fils : *Instruction sincère, Par laquelle est montrée aux amateurs du clavier, et surtout à ceux qui sont désireux de s'instruire, une manière claire pour apprendre non seulement (1°) à jouer proprement à deux parties, mais encore, les progrès aidant, (2°) à procéder correctement et aisément avec trois parties obliques, et aussi à avoir de bonnes inventions, mais encore à bien exécuter celles-ci, et en outre à parvenir à une manière chantante, enfin à recevoir un avant-goût solide de la composition*. A l'observateur attentif n'échappera pas que de ces trente pièces, il n'en est pas deux qui soient construites de façon semblable, et que chacune propose une nouvelle difficulté à résoudre de même qu'un nouveau paragraphe dans ce véritable traité du contrepoint qui ne dit pas son nom.

Il y a enfin onze *Praeludia*, que l'on reconnaît aisément comme les premiers états de mor-

ceux qui vont entrer dans la constitution du premier recueil du *Clavier bien tempéré*, dont la page de titre est signée en 1722.

C'est donc dans un même temps que Bach échauffe, pour son fils aîné d'abord, tout cet outil pédagogique. Et l'on peut observer comment s'organise la progression dans l'apprentissage, dans un ordre de difficulté croissant : *Petit Livre de clavier*, avec ses pièces faciles, puis les *Inventions* à deux voix et les *Sinfonie* à trois voix, pour culminer dans le *Clavier bien tempéré*, où sont abordés tous les styles et l'ensemble des domaines de l'harmonie et du contrepoint. Et l'on sait que pour parachever la formation de Wilhelm Friedemann, il y aura encore peu après les six *Sonates en trio* pour l'orgue.

Mais au-delà de cet extraordinaire parcours didactique, c'est à une aventure poétique que, depuis trois siècles, Bach convie ses étudiants et tous ceux qui l'écoutent et se nourrissent de sa musique. Etudier la musique pour la maîtrise corporelle, pour la connaissance théorique et même la délectation intellectuelle ne serait à ses yeux qu'une vaine entreprise. Le but suprême, il ne cesse de le dire et de le prouver, est que la perfection formelle et la pure beauté sonore épanouissent l'âme en s'adressant à la sensibilité. Chacune de ces petites pièces n'est-elle pas une miniature, un *hai-kai*, leur concision n'est-elle pas celle de médaillons chargés d'émotion ?

Gilles Cantagrel

CHRISTOPHE ROUSSET

C'est en grandissant à Aix-en-Provence que Christophe Rousset développe une passion pour l'esthétique baroque. Au lieu d'étudier l'archéologie, il décide dès l'âge de treize ans d'assouvir ce goût prononcé de la découverte du passé par le biais de la musique, en étudiant le clavecin : ce qui le mène à la *Schola Cantorum* de Paris avec Huguette Dreyfus, puis au *Conservatoire Royal de la Haye* dans la classe de Bob van Asperen. Il remporte à 22 ans le prestigieux premier prix et prix du public du Septième concours de clavecin de Bruges (1983).

C'est à Aix qu'il développe parallèlement son amour de la scène et de l'opéra en assistant aux répétitions du *Festival d'Art Lyrique* : il vit là ses premières émotions à l'opéra, qui le guident encore aujourd'hui.

Remarqué et suivi par la presse internationale et les maisons discographiques comme claveciniste, il débute ensuite au sein des *Arts Florissants* puis de *Il Seminario Musicale* une carrière de chef qui l'amène logiquement à fonder dès 1991 son propre ensemble *Les Talens Lyriques*. Il l'anime alors de son enthousiasme de chef et de chercheur, et arrive très rapidement dans le peloton de tête des « baroqueux » qui comptent dans le paysage musical français et international.

Engagements dans les festivals spécialisés autour du monde, enregistrements nombreux (Harmonia Mundi, L'Oiseau-Lyre, Fnac Music, Emi-Virgin, Decca, Naïve et Ambroisie), bandes-son de films à succès (*Farinelli*), en quelques saisons, Christophe Rousset impose son image de jeune chef doué, travailleur, méticuleux, amoureux de la voix et de l'opéra, inlassable découvreur de partitions inédites (Traetta, Jommelli, Desmarest, Danielis, Melani, Bononcini, Leo, Gossec...), soliste et chambriste toujours au plus haut niveau, pédagogue permanent et infatigable.

Ses projets lui font explorer l'Europe musicale des 17^e et 18^e siècles, opéra, cantate, oratorio, sonate, symphonie, concerto, suite... : il éclaire sans relâche toutes les formes qui ont contribué à l'histoire de la musique avant Rossini, et nous propose sa façon toute personnelle de « servir » la musique.

Dans sa discographie abondante, ses intégrales F. Couperin, J. P. Rameau, d'Anglebert, Forqueray, ses régulières incursions dans J. S. Bach (Partitas, Variations Goldberg, Concertos de clavecin, Suites anglaises) font référence.

A la tête des *Talens Lyriques*, on compte notamment de grands succès discographiques : le *Stabat Mater* de Pergolèse, *Mitridate* de Mozart, les *Ouvertures* de Rameau, *Persée* et *Roland* de Lulli (Ambroisie)...

Il est *Officier des Arts et Lettres*, Chevalier dans l'Ordre national du Mérite, et enseigne le clavecin à l'*Accademia Chigiana* de Sienna.

KLAVIERBÜCHLEIN

Bach was a born teacher. Possibly the orphan in him felt the need to explain and pass on everything he had learned and analysed by his own efforts; maybe it was the Christian who inspired his desire for predication and exegesis; undoubtedly it was the artist who sought to communicate and share with others.

And to those – above all his pupils – who so regretted that he left no method for performance and no treatise on composition, all his keyboard works are there as a response. Bach preferred method to discourse. Playing involves not only the fingers, but also the mind. Like painting for Leonardo da Vinci, music for Bach was a *cosa mentale*. Get to know the *Inventions* and *Sinfonias* thoroughly and you will understand counterpoint. Do the same with *Das wohltemperierte Clavier* and you will master fugue.

This is undoubtedly true. On the title page of his *Orgelbüchlein*, Bach ended his dedication with the words: ‘For the instruction of my fellow-men.’ Likewise, *Das wohltemperierte Clavier* a little later was intended ‘For the needs and use of eager-to-learn musical youth’. In the *Clavierbüchlein* for Anna Magdalena Bach, begun in 1725, he took care to note ‘Some rules that are most necessary for the performance of the

basso continuo’. And in the great masterpieces of his maturity he continued to provide an amazing demonstration of skill, from which there is so much to be learned.

Of all his private students, Bach’s own sons were obviously the most favoured, and of them the eldest, Wilhelm Friedemann, was particularly dear to his heart. ‘He is the son I love, the one who gives me joy,’ he is reported as having said on more than one occasion by a friend of the younger Carl Philipp Emanuel, Carl Friedrich Cramer. The father lavished his attentions on this exceptionally gifted child. He made him practise the harpsichord, violin and organ, got him to compose, and also kept a constant eye on his development and later his career.

Shortly after Wilhelm Friedemann’s ninth birthday, Bach undertook the compilation of a music book for his son’s instruction. He gave it the title *Clavier-Büchlein*, ‘Little keyboard-book for Wilhelm Friedemann Bach, begun at Coethen on 22 January Anno 1720’. The title alone shows how important such training was in the father’s eyes. The book remained in Wilhelm Friedemann’s possession for a long time, treasured like a precious relic. He took it with him when he went to work in Dresden, then Halle, and it was there, when he was in his fifties, that he gave it to one of his pupils, the son of Georg Michael Bach, a colleague and distant cousin of his. The boy, whose name was Johann Christian, was later known as ‘Clavier-Bach’. After that we lose trace of the book until 1932, when it reappeared in an auction and was purchased by Yale University, New Haven, where

it is still to this day. Unfortunately a few pages were missing by then, but some of those elements have now been reconstructed and the book gives an excellent idea of Bach's teaching methods.

As time went by – it is believed that the book was compiled over a three-year period – Johann Sebastian copied new pieces into the *Clavier-Büchlein* with the aim of encouraging his son's progress. And the method was indeed effective: Wilhelm Friedemann made amazing progress and was soon able not only to tackle *Das wohltemperierte Clavier* but also to try his hand at composition: several of the pieces in the collection were written by the son.

Bach began by teaching his son the rudiments of keyboard technique by means of two tables. The first one presents the treble, alto and soprano clefs and their positioning on the staff to avoid the use of extra lines. The second gives the signs used for various ornaments (trills, mordents, appoggiaturas), thirteen in all, and shows how to play them correctly.

Then Bach gets down to the music itself, after writing at the top of the page 'I.N.J.', *In nomine Jesu*: a sign of the cross, showing the belief that all music, whether secular, official, didactic or religious, is an expression of divine grace. In an *Applicatio* he goes on to give the basic fingerings, including the traditional crossing of the third finger over the fourth and the modern use of the thumb, which Bach made widespread.

Of the other sixty-two pieces included in the *Clavier-Büchlein*, several were written by composers other than Johann Sebastian. We find

two fragments from a suite by J. C. Richter, *Pièce pour le Clavecin, composée par J. C. Richter* (no. 25), a Suite in A major by Telemann (no. 47) and, under the title *Partia di Signore Steltzeln*, a piece by G. H. Stölzel, to the final Minuet of which Bach added his own Trio. Five other pieces appear to be Wilhelm Friedemann's first attempts at composition under his father's guidance: two Allemandes, nos 6 and 7, and three *Praeludia* (C major, D major, E minor), nos 26–28.

Some of the pieces are of doubtful authenticity. The *Praeludium* in A minor (no. 29) could have been written by one of the great French composers whom Bach revered. And his paternity of the two Minuets in G major and G minor (nos 11 and 12) has also been questioned. But can we not imagine that he wrote these pieces 'in the manner of', with the aim of accustoming his son to other styles, with other rules for their performance? There is every reason to believe this, since none of the pieces is ever just a fingering exercise but always simultaneously a model of composition. This is clear from the two short chorale preludes on *Wer nur den lieben Gott lässt walten* ('If thou but suffer God to guide thee', no. 3) and *Jesu, meine Freude* ('Jesus, my joy', no. 5), which give a basic lesson in organ playing while also providing the young pupil with spiritual guidance.

Of the other pieces, all of them unquestionably by Bach, many are familiar. They include a number of short compositions that are still practised by beginners today, three centuries later, for their excellent instruction in basic

fingering and intellectual proficiency.

But they also include the fifteen two-part *Praeambula* and the fifteen three-part *Fantasias*, which are also well known because Bach took them up again in 1723, arranging them in a different order and with different logic in his famous *Inventions* and *Sinfonias*. The title he gave to this collection is perfectly indicative of the composer's didactic aim in the *Clavier-Büchlein* he compiled for his son: 'Straightforward Instruction, in which amateurs of the keyboard, and especially the eager ones, are shown a clear way not only (1) of learning to play cleanly in two voices, but also, after further progress, (2) of dealing correctly and satisfactorily with three *obbligato* parts; at the same time not only getting good *inventiones*, but developing the same satisfactorily, and above all arriving at a *cantabile* manner in playing, all the while acquiring a strong foretaste of composition.' Close observation shows that every one of these thirty pieces not only differs in structure from the others, but also presents a new difficulty for the player to overcome. Furthermore, each one deals with a new aspect of counterpoint: collectively these works may be seen as a 'treatise' on that subject.

Finally, there are eleven *Praeludia*, which are easily recognisable as the first drafts of pieces that were later included in the first book of *Das wohltemperierte Clavier*, the title page of which bears the date 1722.

Thus Bach built up a wonderful teaching tool for Wilhelm Friedemann – and for keyboard students of the future. The compositions show

a steady progression in difficulty: the *Clavier-Büchlein* with its easy pieces is followed by the two-part *Inventions* and three-part *Sinfonias*, and the culmination is reached in *Das wohltemperierte Clavier*, where every style and all aspects of harmony and counterpoint are approached. And we know Bach completed his son's training shortly afterwards with the six Trio Sonatas for organ.

These works are not only an extraordinary didactic achievement, but also a wonderful adventure in poetry for his students and all those who have listened to and taken nourishment from his music over the last three centuries. For Bach, to study music with the purpose of mastering one's hands, understanding theory and even deriving intellectual pleasure would be but a vain undertaking. The supreme aim, as he constantly says and proves, is for perfection of form and the pure beauty of sound to appeal to the senses, thus opening up the soul. Each of these pieces is a miniature, a *haiku*, a masterpiece of concision and emotion.

Gilles Cantagrel

CHRISTOPHE ROUSSET

During his youth in Aix-en-Provence, Christophe Rousset developed a passion for the Baroque aesthetic. At the age of thirteen he decided not to study archaeology but to satisfy his keen interest in the discovery of the past through music instead, by taking up the harpsichord. That took him to the Schola Cantorum in Paris, where he studied with Huguette Dreyfus, then to the Royal Conservatory in The Hague, to work with Bob van Asperen. At twenty-two he won the prestigious First Prize, as well as the Public Prize, in the Seventh Bruges Harpsichord Competition (1983).

At Aix he also developed his love for opera and the stage by attending rehearsals at the Festival d'Art Lyrique. It was there that opera gave him his first strong emotions, which still guide him in his work today.

Christophe Rousset's performances as a harpsichordist soon attracted the attention of the international press as well as record companies. He became a member of Les Arts Florissants, then Il Seminario Musicale, before embarking on a career as a music director, which led him to form his own ensemble, *Les Talens Lyriques*, in 1991.

Firing the ensemble with his enthusiasm as a conductor and researcher, he was soon among

the front runners of Baroque, acclaimed in France and internationally.

Engagements at the world's Baroque festivals, numerous recordings (Harmonia Mundi, L'Oiseau-Lyre, Fnac Music, Emi-Virgin, Decca, Naïve and Ambroisie), film soundtracks (*Farinelli*)... within a few seasons Christophe Rousset had established his reputation as a talented, industrious and conscientious young director with a passion for the voice and for opera, an indefatigable discoverer of original scores (Traetta, Jommelli, Desmarest, Danielis, Melani, Bononcini, Leo, Gossec...), a soloist and chamber musician always at his peak, and a patient and untiring teacher.

His various projects lead him to explore European music of the seventeenth and eighteenth centuries (opera, cantata, oratorio, sonata, symphony, concerto, suite...), constantly shedding light on all the forms that played a part in the history of music before Rossini, and 'serving' music in a very personal way.

His many recordings include the complete harpsichord works of François Couperin, Jean-Philippe Rameau, d'Anglebert and Forqueray, and his interpretations of works by J. S. Bach (*Partitas*, *Goldberg Variations*, *Harpsichord Concertos*, *English Suites*) are regarded as references. With his ensemble *Les Talens Lyriques*, his great successes on disc include Pergolesi's *Stabat Mater*, Mozart's *Mitridate*, Overtures by Rameau, and *Persée* by Lully.

Christophe Rousset is an Officier des Arts et Lettres and a Knight of the National Order of Merit. He teaches the harpsichord at the Accademia Chigiana in Sienna.

KLAVIERBÜCHLEIN

Bach war zum Pädagogen geboren. Wohl möglich, dass der Weise in ihm all das erklären und weitergeben wollte, was er selber erlernt und analysiert hatte. Vielleicht war er als Christ vom Wunsch beseelt zu predigen und exegetisch auszulegen. Bestimmt aber suchte der Künstler das Gespräch und den Austausch mit seiner Umgebung.

All jene, in erster Linie natürlich seine Schüler, die es zutiefst bedauerten, dass er weder eine methodische Anleitung zum Klavierspiel noch eine Kompositionslehre hinterlassen hat, können sich an sein gesamtes Werk für dieses Instrument halten. Der lehrenden Rede hat er die Methode vorgezogen. Man spielt nicht mit den Fingern allein, man spielt mit seinem Geist. Wie die Malerei für Leonardo da Vinci, ist die Musik *cosa mentale*, eine Angelegenheit der geistigen Auseinandersetzung. Vertiefen Sie sich in die *Inventionen* und *Sinfonien*, und Sie werden den Kontrapunkt verstehen. Machen Sie dasselbe mit dem *Wohltemperierten Klavier*, und Sie beherrschen die Fuge.

Daran besteht kein Zweifel. Das *Orgelbüchlein* widmete er „*Dem Nächsten draus sich zu belehren*“. Später sollte auch das *Wohltemperierte Klavier* „*zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend*“ dienen. Und im *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725) nahm er sich die Mühe, „*Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso*“ zu notieren. Bis hin zu den

grossen Meisterwerken, die er im Zenith seiner künstlerischen Schaffenskraft komponierte, legte er also brillante Beweise seiner pädagogisch wertvollen Kunstfertigkeit vor.

Unter all seinen Privatschülern nahmen seine eigenen Söhne selbstverständlich eine Sonderstellung ein. Und von diesen war ihm sein Ältester, Wilhelm Friedemann, der liebste. Laut Cramer, einem Freund des nächstgeborenen Carl Philipp Emanuel, pflegte der Vater von seinem Ältesten folgendes zu sagen: «Das ist der Sohn, den ich liebe, der mir am meisten Freude bereitet». Dieses ausserordentlich begabte Kind hegte und umsorgte er ohne Unterlass. Er liess ihm eine gute Ausbildung im Spiel des Cembalos, der Violine und der Orgel sowie in der Kunst der Komposition angedeihen, wachte über seine Fortschritte und später über seine Karriere.

Zu frühen Studienzwecken legte er für seinen Sohn, der eben seinen neunten Geburtstag gefeiert hatte, ein *Musikbuch* an. Er gab ihm den Titel *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 22. Januar 1720*. Allein schon der Titel ist Beleg für die Bedeutung, welche der Vater dieser Ausbildung beimass. Dies Büchlein sollte Wilhelm Friedemann noch lange aufbewahren, wie eine kostbare Reliquie. Er wird es an seine Posten in Dresden mitnehmen, später nach Halle. Dort, als Fünfzigjähriger, sollte er es einem jungen Schüler schenken, dem Sohn eines seiner Kollegen, der zugleich ein entfernter Cousin war, Georg Michael Bach. Der Knabe hiess Johann Christian und trug den Spitznamen «Clavier-Bach». In der Folge verliert sich die Spur des *Klavierbüchleins*, bis es 1932 bei einem Verkauf wieder auftauchte und von der Yale University

in New Haven (Connecticut) erstanden wurde, wo es sich noch heute befindet. Bedauerlicherweise waren in der Zwischenzeit einige Seiten verloren gegangen. Gewisse fehlende Elemente konnten jedoch rekonstruiert werden. Heute erlaubt das Büchlein aufschlussreiche Einblicke in Bachs pädagogische Methode.

Im Laufe der Monate und gar der Jahre – es ist davon auszugehen, dass die Zusammenstellung des *Klavierbüchleins* sich über drei Jahre hinzog – notierte der Vater neue Stücke in das Büchlein, dank derer der junge Knabe rasche Fortschritte machte. Erstaunliche Fortschritte, denn schon bald konnte er sich an das *Wohltemperierte Klavier* wagen. Und wenig später liess er erste Kompositionsversuche folgen. Mehrere Seiten des Büchleins stammen aus der Feder des jungen Friedemann.

Bach bringt seinem Sohn zuerst die Grundlagen bei, die jeder Anfänger beherrschen muss. Dazu stellt er zwei Tabellen auf, in denen er zunächst die drei Notenschlüssel G-, C- und F-Schlüssel erklärt und ihre verschiedenen Positionen im Notenliniensystem, damit zusätzliche Linien möglichst vermieden werden. Dann aber auch die Notation der wichtigsten Verzierungen (es sind deren dreizehn, darunter Triller, Mordente, Vorschläge), und wie sie auszuführen sind.

Erst jetzt kann die eigentliche Auseinandersetzung mit der Musik beginnen. Noch vorher aber wird aber das Sigel I.N.J., *In nomine Jesu*, oben auf die Seite gesetzt. Das Kreuz bedeutet: Alle Musik – ob profan oder sakral, ob offizielle Auftragswerke oder private Lehrstücke – entspringt göttlicher Gnade. In einer *Applatio* werden zunächst die Grundregeln des Fingersatzes erläutert, wobei die traditionelle

Spielweise des Überschlagens des dritten Fingers über den vierten neben dem modernen Einsatz des Daumens existiert, welchem Bach zum allgemeinen Durchbruch verhelfen sollte. Von den 62 Stücken wurden mehrere nicht von Johann Sebastian komponiert. So finden sich zwei Fragmente einer Suite mit dem Titel *Pièce pour le Clavecin composée par J. C. Richter* (Nr. 25), eine *Suite in A-Dur* vom befreundeten Telemann (Nr. 47), und unter dem Titel *Partita di Signore Steltzeln*, eine Partita von Stölzel, deren Menuett-Trio von Bach eigenhändig geschaffen wurde. Fünf weitere Stücke sind wohl die ersten Kompositionsversuche Wilhelm Friedemann unter der Anleitung seines Vaters: die beiden *Allemanden* Nr. 6 und 7, sowie die drei *Präludien in C-Dur, D-Dur und e-Moll* Nr. 26 bis 28.

Die Authentizität mehrerer weiterer Stücke wird angezweifelt. Das *Präludium in a-Moll* (Nr. 29) beispielsweise könnte einem jener französischen Meister entstammen, die Bach so sehr verehrte. Auch hat man die Urheberschaft Bachs an den zwei *Menuetten in G-Dur und g-Moll* (Nr. 11 und 12) bezweifelt. Es ist jedoch durchaus vorstellbar, dass der Musiker und Lehrmeister hier Stücke geschrieben hat, die stark von anderen Komponisten inspiriert waren, um seinen Sohn mit anderen Stilen und neuen Ausführungsregeln vertraut zu machen. Denn für Bach sind die Stücke keinesfalls nur simple Fingerübungen, sondern zugleich auch Kompositionsmodelle. Dies lässt sich anhand der beiden kurzen Präludien zu den Chorälen *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (Nr. 3) und *Jesu, meine Freude* (Nr. 5) nachweisen: Sie sind Grundlagen der Orgelbildung und gleichzeitig Ratschläge für das spirituelle Leben des jungen Schülers.

Alle übrigen Stücke wurden zweifelsfrei von Bach komponiert, darunter viele, die grosse Bekanntheit erlangen sollten. Beim Durchblättern des *Klavierbüchleins* stösst man auf kurze Kompositionen, die bis heute von jedem Anfänger erlernt und gespielt werden und die nahezu drei Jahrhunderte später immer noch ein hervorragendes Lehrmittel für die Fingerfertigkeit und die geistige Durchdringung der Ausführung darstellen.

Nicht weniger bekannt sind die fünfzehn zweistimmigen *Praeambula* und die fünfzehn dreistimmigen *Fantasien*, denn Bach fasste sie 1723 in der berühmten Sammlung *Inventionen* und *Sinfonien* zusammen, in einer neuen Reihenfolge und einer anderen Gestaltungslogik gehorchend. Die Einleitung, die der Komponist seiner Sammlung voranstellt, lässt den pädagogischen Zweck in hellem Lichte aufscheinen, den er bereits mit dem *Klavierbüchlein* für seinen Sohn verfolgt hatte: „*Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegirigen, eine deutliche art gezeiget wird, nicht allein 1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren Progressen 2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorgeschmack von der Composition zu überkommen.*“ Dem aufmerksamen Beobachter wird nicht entgehen, dass jedes dieser dreissig Stücke von unterschiedlicher Bauart ist und eine neue Schwierigkeit darstellt, die es zu meistern gilt. Ein jedes Stück stellt gleichsam ein neues Kapitel in dieser Abhandlung über Kontrapunkt dar, denn eine solche ist die Sammlung im Grunde.

Schliesslich findet man im *Klavierbüchlein* elf *Präludien*, in denen man leicht die Vorstufen jener Stücke erkennt, die später in den ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* eingehen werden, dessen Titelseite mit 1722 datiert ist.

So kann man denn nachvollziehen, wie Bach für seinen ältesten Sohn dieses vielschichtige, imposante Lehrgebäude errichtet. Der ansteigende Schwierigkeitsgrad ist dem Fortschreiten des Lernprozesses angepasst: das *Klavierbüchlein* mit seinen einfachen Stücken, dann die zweistimmigen *Inventionen* und die dreistimmigen *Sinfonien*, und als Gipfelpunkt das *Wohltemperierte Klavier*, in dem sämtliche Stile wie auch die gesamte Harmonie- und Kontrapunktlehre behandelt werden. Wilhelm Friedemanns Ausbildung wird kurze Zeit später mit den sechs *Triosonaten* für Orgel vollendet.

Mit diesen Kompositionen führt Bach seine Schüler seit bald drei Jahrhunderten durch einen grossartigen didaktischen Parcours. Mehr noch, er lässt sie und all jene, die seine Musik hören und sich an ihr erlaben, an einem poetischen Abenteuer teilhaben. Musik studieren, um der körperlichen Beherrschung willen, um theoretische Kenntnisse zu erlangen oder sich intellektuell zu ergötzen, wäre nach Bach ein vergebliches Unterfangen. Das höchste Ziel, er wird nicht müde, es zu wiederholen und zu beweisen, ist das Aufblühen der Seele durch formelle Perfektion und reinste Schönheit des Klangs. Die Musik spricht hier das fühlende Wesen an. Ist nicht jedes dieser kleinen Stücke eine Miniatur, ein formvollendetes Haiku? Ist ihre hochkonzentrierte Prägnanz nicht jene von Medaillons, aus denen tiefstes Gefühl spricht?

Gilles Cantagrel

CHRISTOPHE ROUSSET

Seine Liebe zum Barock entstand in Aix-en-Provence, wo Christophe Rousset seine Kindheit und Jugend verbrachte. Seinen Trieb, der Vergangenheit nachzuspüren, stillte er jedoch nicht auf dem Wege archäologischer Studien, sondern über die Musik. Im Alter von dreizehn Jahren beschloss er, Cembalo zu lernen. Sein Musikstudium führte ihn zu Huguette Dreyfus in der Pariser Schola Cantorum, dann in die Klasse von Bob van Asperen in der Königlichen Musikhochschule Den Haag. Mit 22 Jahren gewann er den begehrten Ersten Preis und den Preis des Publikums beim 7. Cembalo-Wettbewerb von Brügge (1983).

Wieder in Aix assistierte er bei den Proben des Festival d'Art Lyrique und entwickelte dabei seine Liebe zur Bühne und zur Oper. Die ersten Emotionen, die ihn dort in die Welt der Oper tauchten, sind noch heute bestimmend für ihn.

Nachdem die internationale Presse und die Plattenfirmen auf ihn aufmerksam geworden sind, verfolgten sie seine Karriere als Cembalist, bis er in den Ensembles Les Arts Florissants und später Il Seminario Musicale seine Laufbahn als Dirigent begann, die 1991 folgerichtig in der Gründung seines eigenen Ensembles, *Les Talens Lyriques*, mündete.

Mit seinem mitreißenden Enthusiasmus als Dirigent und Musikforscher stieß er sehr rasch in das Spitzenfeld der im In- und Ausland maßgeblichen Barockmusiker vor.

Mit Engagements bei Barockfestspielen in der ganzen Welt, zahlreichen Einspielungen (Harmonia Mundi, l'Oiseau-Lyre, Fnac Music, EMI-Virgin, Decca, Naïve und Ambrosie) und Soundtracks erfolgreicher Filme (*Farinelli*) setzte sich Christophe Rousset in wenigen Saisonen als junger begabter Dirigent durch, der durch Fleiß und höchste Sorgfalt, seine Liebe zu Gesang und Oper, als hartnäckiger Musikforscher und Entdecker zahlreicher unveröffentlichter Partituren (Traetta, Jommelli, Desmarest, Danielis, Melani, Bononcini, Leo, Gossec), Solist und Kammermusiker von höchstem Niveau und unermüdlicher Pädagoge hervorstach.

Seine Projekte sind ein Streifzug durch das musikalische Europa des 17. und 18. Jahrhunderts: ob Oper, Kantate, Oratorium, Sonate, Symphonie, Concerto, Suite..., er beleuchtet unablässig alle Formen, die bis Rossini zur Geschichte der Musik beigetragen haben und tischt sie uns mit seiner ganz persönlichen Note auf.

Im Rahmen seiner reichhaltigen Diskographie haben seine Einspielungen des Gesamtwerks von F. Couperin, J.P. Rameau, d'Anglebert und Forqueray sowie seine wiederholten Aufnahmen von Werken von J.S. Bach (Partiten, Goldberg-Variationen, Cembalokonzerte, Englische Suiten) Maßstäbe gesetzt.

Zu seinen großen Plattenerfolgen an der Spitze des Ensembles Les Talens Lyriques zählen *Stabat Mater* von Pergolese, *Mitridates* von Mozart, die Ouvertüren von Rameau, *Persée* von Lulli und viele andere mehr.

Als Anerkennung für seine Verdienste wurde er zum Officier de l'Ordre des Arts et Lettres und «Chevalier de l'Ordre national du Mérite» erhoben. Er unterrichtet Cembalo an der Accademia Chigiana in Siena.

KLAVIERBÜCHLEIN

Bach ha nacido pedagogo. Quizá el huérfano que él era ha querido explicar y transmitir todo lo que había aprendido y analizado por sí mismo; quizá el cristiano estaba animado por un deseo de predicación y exégesis; sin duda el artista intentaba comunicar y compartir con los otros. Y a aquellos, sus discípulos en primer lugar, que tanto han lamentado que no haya dejado un método del instrumento o escrito un tratado de composición, responde toda su obra para teclado. Prefiere el método al discurso. No se toca sólo con los dedos, se toca con el espíritu. Como la pintura para Leonardo da Vinci, la música es *cosa mentale*, asunto del pensamiento. Practicad profundamente las *Invenções* y las *Sinfonías* y conoceréis el contrapunto. Otro tanto con el *Clave bien temperado* y dominaréis la fuga.

Ninguna duda. En la página de título del *Orgelbüchlein*, dedica su libro *Al prójimo, para que se instruya*, lo mismo que un poco más tarde el *Clave bien temperado* será destinado *Al provecho y uso de la juventud música ávida de aprender*. Y en el *Pequeño libro de clave de Anna Magdalena Bach* que abre en 1725 anota *Algunas reglas muy necesarias para el bajo continuo*. Hasta en las grandes obras maestras de la madurez se libra a una deslumbrante demostración de su oficio, tan rico en enseñanzas.

Entre todos sus discípulos particulares, sus propios hijos han ocupado evidentemente una plaza de honor. Y entre ellos, el primogénito, tan caro a su corazón, Wilhelm Friedemann.

Según Cramer, amigo del más pequeño, Carl Philip Emmanuel, su padre solía decir del primogénito: “Es el hijo que amo, el que me da más alegrías”. Este hijo excepcionalmente dotado es el objeto de todas sus atenciones. Le hace practicar el clave, el violín, el órgano y la composición, vigila constantemente su desarrollo y más tarde su carrera.

Y para su formación abre para su hijo, que acaba de cumplir nueve años, un libro de música. Lo titula *Klavierbüchlein, Pequeño libro de clave para Wilhelm Friedemann Bach, empezado en Coethen el 22 de enero de 1720*. El título muestra por sí solo la importancia de este aprendizaje a ojos del padre. Wilhelm Friedemann conservará este cuaderno durante mucho tiempo como una preciosa reliquia. Lo llevará consigo a sus puestos en Dresde y luego en Halle. Aquí, cincuentón, lo ofrecerá a un joven discípulo, el hijo de un colega que era también un primo lejano, Georg Michael Bach. El muchacho se llamaba Johann Christian y recibió el apodo de “Clave-Bach”. El rastro del *Klavierbüchlein* se pierde luego para resurgir en 1932 en una venta durante la cual fue comprado por la Universidad de Yale de New Haven (Connecticut) donde aún se encuentra. Desgraciadamente, entre tanto algunas páginas han desaparecido, aunque pocas, según parece, y el cuaderno, del que se han podido reconstituir algunos elementos ausentes, ofrece hoy un excelente reflejo del método pedagógico de Bach.

Al paso de los meses e incluso de los años (se cree que la constitución del *Klavierbüchlein* se extiende durante tres años) el padre anota en el cuaderno las piezas nuevas que harán progresar rápidamente al muchacho. Progresos sorprendentes ya que muy pronto podrá medirse al *Clave bien temperado*. Y tienta ya la composición:

varias páginas son anotadas por el joven Friedemann.

Bach comienza por indicar a su hijo, en dos tablas, las bases de lo que todo debutante debe conocer. Son en primer lugar las tres claves de sol, do y fa y sus diferentes posiciones sobre el pentagrama para evitar en lo posible el recurso a las líneas suplementarias. Luego los signos de los principales adornos (trinos, mordentes, acentos), hasta trece, y la manera de ejecutarlos. Tras lo cual puede entrarse en la música no sin antes haber inscrito I.N.J., *In Nomine Jesu*. Una señal de la cruz: toda música, profana, oficial, didáctica así como litúrgica, es la expresión de la gracia divina. Una *Applicatio* comienza por dar las reglas elementales de digitación en las que se ve alternar la costumbre tradicional del paso del tercer dedo sobre el cuarto con el uso moderno del pulgar, generalizado por Bach.

De las 62 piezas restantes, algunas no son de Juan Sebastián. Se encuentran en efectos dos fragmentos de una suite titulados *Pieza para el clave compuesta por J.C. Richter* (nº 25), una *Suite en la mayor* debida al amigo Telemann (nº 47) y con el título *Partita di Signore Steltzen*, una partita de Stölzel cuyo minuetto final es aumentado con un trío del mismo Bach. Otras cinco piezas parecen los primeros ensayos de composición de Wilhelm Friedemann guiado por su padre, las dos *Allemandes* nº 6 y 7 y los tres *Preludios* en do mayor, re mayor y mi menor nº 26 a 28.

Podría todavía discutirse la autenticidad de algunas otras piezas. Así, el *Preludio en la menor* (nº 29) podría tener como autor uno de los maestros franceses que Bach veneraba. Se ha puesto en duda igualmente la paternidad de Bach para los dos minuetos en sol mayor y sol menor (nº 11 y 12). ¿Pero por qué no imaginar que el pedagogo-compositor haya querido escribir “a la manera

de” para ayudar a su hijo a abordar otros estilos, con nuevas reglas de ejecución? Todo invita a pensarlo, en la medida en que cada pieza no es sólo para él un simple ejercicio digital sino al mismo tiempo un modelo de composición. Se comprueba fácilmente con los dos pequeños Preludios de coral sobre *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (“Quien no se deja guiar por le buen Dios”, n° 3) y sobre *Jesu, meine Freude* (“Jesús, mi alegría”, n° 5), bases de la enseñanza del órgano y al mismo tiempo consejos para la vida espiritual del joven discípulo...

De las piezas restantes (todas ellas sin duda de Bach) muchas se han hecho familiares. Hojeando el cuaderno, se encuentra un cierto número de páginas breves que practican aún hoy todos los debutantes y que siguen siendo, casi tres siglos más tarde, un excelente aprendizaje para los dedos y el control intelectual de la ejecución.

Se hallan asimismo los doce *Praeambula* a dos voces y las quince *Fantasías* a tres voces, conocidos igualmente ya que Bach las retoma un poco más tarde, en 1723, para disponerlos en un orden diferente y obedeciendo a otra lógica, en la célebre colección de *Invenções* y *Sinfonías*. El título que da entonces al volumen es perfectamente revelador del objetivo pedagógico perseguido por el compositor en el *Klavierbüchlein* constituido por su hijo: *Instrucción sincera, Por la cual se muestra a los amantes del clave, y sobre todo a aquellos que desean mejorarse, una manera clara para aprender no sólo (1º) a tocar convenientemente a dos partes sino también, a medida que se progresa, (2º) a proceder correcta y fácilmente con tres partes obligadas y también a tener buenas invenciones, así como a bien ejecutarlas y además a conseguirlo de una manera cantarina, en resumen a recibir un anticipo sólido de la composición. No escapará al obser-*

vador sagaz que de estas treinta piezas no hay dos que estén construidas de la misma manera y que cada una propone una nueva dificultad a resolver lo mismo que un nuevo párrafo de este verdadero tratado de contrapunto que no dice su nombre.

Hay finalmente once *Praeludia* reconocidos fácilmente como los primeros estados de las páginas que van a formar parte del primer volumen de *Clave bien temperado* cuya página de título es firmada en 1722.

Es pues de un solo golpe que Bach forja, primero para su hijo mayor, esta herramienta pedagógica. Y puede observarse como se organiza la progresión en el aprendizaje en un orden de dificultad creciente: *Pequeño libro de clave*, con sus piezas fáciles, luego las *Invenções* a dos voces y las *Sinfonías* a tres voces para culminar en el *Clave bien temperado* donde son abordados todos los estilos y el conjunto de los campos de la armonía y el contrapunto. Y ya se sabe que para completar la formación de Wilhelm Friedemann, poco después habrá las seis *Sonatas* en trío para órgano.

Pero más allá de este extraordinario recorrido pedagógico, Bach invita, desde hace tres siglos, a sus estudiantes y a todos quienes se alimentan de su música a una aventura poética. Estudiar la música para el control corporal, para el conocimiento teórico e incluso para la delectación intelectual no sería a sus ojos más que un vano asunto. El objetivo supremo, no deja de decirlo y de probarlo, es que la perfección formal y la pura belleza sonora engrandezcan el alma pasando por lo sensible. ¿No es cada una de estas cortas piezas una miniatura, un *haikai*, su concisión no es la de los medallones cargados de emoción?

Gilles Cantagrel

CHRISTOPHE ROUSSET

Educado en Aix-en-Provence, Christophe Rousset desarrolla una pasión por la estética del barroco. En lugar de estudiar arqueología, a los trece años decide satisfacer su gusto pronunciado por el pasado a través de la música estudiando el clavecín, lo que le conduce a la Schola Cantorum de París con Huguette Dreyfus y más tarde al Conservatorio Real de La Haya en la clase de Bob van Asperen. A los 22 años gana el prestigioso primer premio y el premio del público del Séptimo Concurso de clavecín de Brujas (1983). Es en Aix que se desarrolla paralelamente su amor por la escena y la ópera asistiendo a los ensayos del Festival de Arte Lírico; allí vivirá sus primeras emociones en la ópera, que hoy todavía le motivan.

Seguido por la prensa internacional y las discográficas como clavecinista, comienza en el seno de Les Arts Florissants y más tarde de Il Seminario Musicale una carrera de director que le lleva lógicamente a fundar en 1991 su propio conjunto, Les Talents Lyriques. Le confiere su entusiasmo de director y de investigador y llega rápidamente al pelotón de cabeza de los “barrocos” con mayor prestigio en el paisaje musical francés e internacional.

Actuaciones en los festivales especializados del mundo entero, numerosas grabaciones (Harmonia Mundi, L'Oiseau-Lyre, Fnac Music, Emi-Virgin, Decca, Naïve et Ambroisie), bandas sonoras de películas de éxito (*Farinelli*), en unas cuantas temporadas Christophe Rousset impone su imagen de joven director de talento, trabajador, meticulado, enamorado de la voz y de la ópera, incansable explorador de partituras inéditas (Traetta, Jommelli, Desmarest, Danieles, Melani, Bononcini, Leo, Gossec...), solista y músico de cámara siempre del más alto nivel, pedagogo permanente e infatigable.

Sus proyectos le llevan a explorar la Europa musical de los siglos XVII y XVIII, ópera, cantata, oratorio, sonata, sinfonía, concierto, suite... : ilumina sin descanso todas los géneros que han formado la historia de la música antes de Rossini y nos propone su manera muy personal de “servir” la música.

En su abundante discografía, sus integrales F. Couperin, J.P. Rameau, d'Anglebert, Forqueray, sus incursiones regulares en J.S. Bach (Partitas, Variaciones Goldberg, Conciertos para clavecín, Suites inglesas) constituyen referencias. Al frente de Les Talents Lyriques, se pueden contar grandes éxitos discográficos : el *Stabat Mater* de Pergolesi, *Mitridate* de Mozart, las oberturas de Rameau, *Persée* de Lulli...

Christophe Rousset es Oficial de las Artes y las Letras y Caballero de la Orden Nacional del Mérito. Enseña el clave en la Academia Musical Chigiana de Siena.