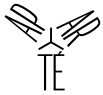


J.S. Bach

Das wohltemperierte Klavier 1. Teil

Christophe Rousset





Enregistré au château de Versailles, appartement du Dauphin, du 20 au 22 avril 2015.

Production exécutive et enregistrement: Little Tribeca

Prise de son et direction artistique: Nicolas Bartholomé assisté de Maximilien Ciup

Montage et mastering: Ignace Hauville

Mixage: Nicolas Bartholomé et Ignace Hauville

Photos Christophe Rousset © Éric Larrayadiou; 4^e de couverture © Eric Sebbag; Château de Versailles © Christian Millet et Thomas Garnier

English translation © Sandy Spencer

Remerciements:

Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles:

Catherine Pégard, présidente

Béatrix Saule, Conservateur général du patrimoine, directeur du musée national du château de Versailles et de Trianon

Olivier Josse, directeur des relations extérieures et du cabinet du président

Raphaël Masson, conservateur en chef

Aparté · Little Tribeca

1, rue Paul Bert 93500 Pantin France

Fabriqué en Europe

AP120 © Little Tribeca Les Talens Lyriques 2015

LES TALENS
LYRIQUES
CHRISTOPHE
ROUSSET



LES TALENS
LYRIQUES
CHRISTOPHE
ROUSSET

Christophe Rousset
Clavecin *Harpsichord* Ruckers 1628

Das wohltemperierte Klavier Erster Teil
Le Clavier bien tempéré Premier livre
The Well-Tempered Clavier First book

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

CD1

1-2	Prelude & Fugue en ut <i>in C</i> , BWV 846	[2'19-2'07]
3-4	Prelude & Fugue en do mineur <i>in C minor</i> , BWV 847	[1'29-1'58]
5-6	Prelude & Fugue en do dièse <i>in C-sharp</i> , BWV 848	[1'33-2'40]
7-8	Prelude & Fugue en do dièse mineur <i>in C-sharp minor</i> , BWV 849	[2'37-4'25]
9-10	Prelude & Fugue en ré <i>in D</i> , BWV 850	[1'29-1'58]
11-12	Prelude & Fugue en ré mineur <i>in D minor</i> , BWV 851	[1'35-2'22]
13-14	Prelude & Fugue en mi bémol <i>in E-flat</i> , BWV 852	[5'28-1'52]
15-16	Prelude & Fugue en ré dièse mineur <i>in D-sharp minor</i> , BWV 853	[2'46-6'48]
17-18	Prelude & Fugue en mi <i>in E</i> , BWV 854	[1'40-1'23]
19-20	Prelude & Fugue en mi mineur <i>in E minor</i> , BWV 855	[2'07-1'25]
21-22	Prelude & Fugue en fa <i>in F</i> , BWV 856	[1'09-1'21]
23-24	Prelude & Fugue en fa mineur <i>in F minor</i> , BWV 857	[1'59-4'50]

CD2

1-2	Prelude & Fugue en fa dièse <i>in F-sharp</i> , BWV 858	[2'00-2'36]
3-4	Prelude & Fugue en fa dièse mineur <i>in F-sharp minor</i> , BWV 859	[1'12-3'48]
5-6	Prelude & Fugue en sol <i>in G</i> , BWV 860	[1'04-3'00]
7-8	Prelude & Fugue en sol mineur <i>in G minor</i> , BWV 861	[2'11-2'41]
9-10	Prelude & Fugue en la bémol <i>in A-flat</i> , BWV 862	[1'27-2'52]
11-12	Prelude & Fugue en sol dièse mineur <i>in G-sharp minor</i> , BWV 863	[1'51-3'25]
13-14	Prelude & Fugue en la <i>in A</i> , BWV 864	[1'24-2'43]
15-16	Prelude & Fugue en la mineur <i>in A minor</i> , BWV 865	[1'18-6'52]
17-18	Prelude & Fugue en si bémol <i>in B-flat</i> , BWV 866	[1'22-1'53]
19-20	Prelude & Fugue en si bémol mineur <i>in B-flat minor</i> , BWV 867	[3'08-3'40]
21-22	Prelude & Fugue en si <i>in B</i> , BWV 868	[1'24-2'42]
23-24	Prelude & Fugue en si mineur <i>in B minor</i> , BWV 869	[3'34-6'45]

Le premier livre du Clavier bien tempéré

par Christophe Rousset

Le premier livre a fait l'objet de nombreuses études et je ne me lancerai pas dans la présentation d'une analyse complète. Je me contenterai de quelques considérations qui me sont apparues lors de mon étude approfondie des deux volumes de ce monument universel de l'Art. Tout d'abord, et malgré tout ce que les hagiographes de Bach ont voulu nous donner à croire, ces deux livres sont effectivement des recueils de pièces disparates mises ensemble.

Si le second livre se propose d'être un objet beaucoup plus proche d'un *Art de la fugue* dans toute sa gloire (je renvoie mes lecteurs au texte introductif à mon enregistrement du second livre du *Clavier bien tempéré*), le premier livre est avant tout un ouvrage pédagogique. Il n'a pas le plan d'une méthode ou d'une sorte d'*Art de toucher le clavecin* – pas davantage que François Couperin avec ses huit préludes ne s'adresse à des débutants avec une idée de progression pédagogique. Mais Bach reprend ici, souvent en les développant de façon conséquente, des préludes qu'il avait inclus dans le *Clavier-Büchlein* pour son fils Wilhelm Friedemann. Les premiers préludes et fugues sont symptomatiques de son ambition qui va bien au-delà des simples vues pédagogiques. Ainsi, dans le cas du premier couple en *do* majeur, si le prélude est abordable par un débutant, la fugue à quatre voix, avec une certaine complexité rythmique et des strettes dans son développement, est d'une difficulté indéniable. Le cas est encore plus évident sur le *Troisième Prélude et fugue en do dièse majeur*: le prélude n'est pas aisé mais la fugue à trois voix, de style concertant, au tempo *allegro* et transposition à peine déguisée d'une fugue en

do majeur, est pleine d'embûches et demande une parfaite maîtrise intellectuelle et technique. Maîtrise intellectuelle et technique: je pense que les objectifs du volume sont ici clairement résumés. Il s'agit avant tout d'une vue globalisée de ce qu'un cerveau bien organisé doit être capable de réaliser sur un clavier. La gymnastique digitale que certains préludes (*do* mineur, *ré* majeur, *mi* mineur, *fa* majeur, *sol* majeur, *si* bémol majeur) mettent en œuvre est un des aspects de cet *opus* mais il est accidentel, non systématique, sans idée de difficulté graduelle. Ce qui est recherché en premier lieu, c'est une gymnastique cérébrale par la lecture (complexité inédite que de lire avec tant de dièses ou de bémols à la clef), par la polyphonie (de deux à cinq voix, avec quelques passages à six, les thèmes sont inversés et augmentés: *ré* dièse mineur est ainsi un chef-d'œuvre du genre), par la longueur de certaines pièces et la difficulté à leur trouver une architecture (le *Prélude en mi bémol majeur*, les *Fugues en la mineur* ou *si* mineur). Cet exercice intellectuel qui consiste à repousser les limites des facultés humaines est à comparer à l'étude des langues anciennes: maîtriser (sans but déclaré) les déclinaisons ou les verbes irréguliers grecs n'est qu'une habile méthode pour développer les facultés intellectuelles de l'élève. Il en est

de même selon moi avec ce premier livre.

Par ailleurs on cherchera en vain une unité à l'œuvre. En ce sens Wolfgang Schmieder, qui a attribué des numéros de BWV à chaque paire de préludes et fugues, a reconnu cette hétérogénéité. En effet, nous l'avons dit plus haut, pour réunir dans chaque tonalité un couple prélude-fugue Bach reprend, collecte, transpose parmi ses œuvres préexistantes. Mais l'unité n'est pas davantage à chercher dans ses six sonates pour violon et clavecin, ou ses sept toccatas pour le clavecin par exemple. Bach écrit son manuscrit au propre en 1722, en développant ce qu'il aurait pu écrire en économisant encre et papier comme dans le *Clavier-Büchlein* cité plus haut. Il a certainement en tête une idée de postérité de son œuvre même s'il ne l'a pas destinée lui-même à l'édition comme sa *Clavier-Übung* (Exercice du/au clavier) qui n'a rien non plus de pédagogique comme le titre aurait pu le laisser penser.

Ce qui, selon moi, reste une interrogation interprétative dans ce premier volume, c'est la notion de prélude. Préluder avant Bach, que ce soit en France ou même dans les pays germaniques, c'est exprimer une liberté. Bach connaissait François Couperin, et même s'il n'y a aucune preuve d'un contact aux huit

préludes mentionnés plus haut, j'aime à penser qu'il s'est inspiré de F. Couperin. En effet, Bach, dans ce premier livre, fait de fréquents appels à la sous-dominante vers la conclusion de ses pièces. Par ailleurs, il a copié de sa main des pièces de D'Anglebert et de Gaspard Leroux qui se trouvaient dans des volumes contenant des préludes non mesurés. Les préludes de Kuhnau ou de Fischer, que Bach connaissait aussi, sont de jolis exemples de voyages harmoniques libres – bien que plus contraints que les pièces françaises du genre. Quant à Buxtehude, lorsqu'il écrit un prélude et fugue (BuxWV 163 notamment), il pense « toccata », le prélude étant une partie d'improvisation notée. Mon interrogation est donc de savoir combien Bach entendait la liberté improvisatrice dans ses préludes, liberté qu'il met en œuvre clairement dans six de ses toccatas ou quelques-unes de ses fantaisies, pour ne parler que du clavecin. La question reste totalement ouverte en absence de texte qui serve de mode d'emploi (tel que Couperin l'a fait graver sans son *Art de toucher le clavecin* en 1716). L'autre question s'applique aux *tempi* qu'il semble juste à l'interprète d'adopter. Quelques mentions seulement dans le *Prélude en do mineur*, dans celui en *mi* mineur, au début de celui en *si* mineur et au début de la *Fugue en si mineur*.

Pourquoi si peu d'indications ou plutôt pourquoi celles-là ? Et au sujet des *tempi*, est-il souhaitable de trouver un lien de mouvement entre prélude et fugue ? Interrogations nombreuses qui font de ce recueil un inépuisable lieu d'expérimentation. Ce qui est certain c'est que la vitesse ne compense jamais la longueur d'une pièce et ne la rend pas plus recevable ou assimilable.

Prenons les 24 préludes et fugues isolément :

CD1

[1-2]

Do majeur : Le prélude, un des plus fameux, est une reprise d'un prélude plus court dans le *Clavier-Büchlein* de W. F. Bach (Bach y donnait la façon d'arpéger, puis il ne donne les harmonies qu'en notes rondes). La célébrité de ce morceau nous fait oublier la structure même qui rassemble quatre mesures, le tout dans une inexorable descente de la basse vers la note la plus grave du clavier : le *do*. Ce fait, pour anecdotique qu'il semble être, confère à la pièce un effet de *crescendo* saisissant qui permet de passer d'un ton naïf composé d'harmonies simples et transparentes, à un ton plus intense et plus dramatique, soutenu par l'emploi de quelques harmonies plus complexes.

La fugue à quatre voix est dans le style du *ricercar*. Elle est connue par les jeunes clavecinistes pour être redoutable, malgré le ton serein voire badin inspiré par les rythmes cambrés des croches pointées/triples-croches (altération postérieure à un simple rythme croche/deux doubles). De proportions relativement modestes, elle présente toutefois quelques strettas et une monumentale *coda* sur pédale.

[3-4]

Do mineur : Tout aussi célèbre, le prélude prend des allures d'étude pour cinq doigts aux deux mains en doubles-croches. Comme dans le prélude précédent, la basse descend graduellement dans le grave de l'instrument produisant un effet de *crescendo* rendu plus intense encore par une accélération du *tempo* en *presto*, et par une impressionnante pédale sur le *do* extrême grave du clavier, à la fin.

La fugue à trois voix est de style *fugato* concertant, rappelant celle en *do* majeur du second livre avec la présence du dactyle dans le thème et des volutes de doubles-croches continues.

[5-6]

Do dièse majeur : Le prélude est virtuose et d'esprit italien de par ses batteries de

doubles-croches qui font penser au violon de Corelli. Les carrures sont assez larges, à huit mesures, donnant un envol tout particulier à la pièce.

La fugue à trois voix, dans un style *concerto* à l'italienne au thème caractérisé par un galant *gruppetto*, a une forme curieuse puisqu'elle présente une réexposition du début de la pièce comme un embryon de forme sonate. Virtuose, cette pièce est aussi particulièrement incommode au clavier car elle est une transposition d'une fugue en *do* majeur. Il semble clair que dans le second livre, Bach écrira directement dans les tonalités éloignées : ce n'est pas le cas ici.

[7-8]

Do dièse mineur : Le prélude est une noble pièce sur un rythme de loure, aux équilibres caractéristiques, à rapprocher de celle très fameuse en *sol* majeur dans la *Cinquième Suite française*. Après les trois précédents préludes qui étaient d'aventureux voyages harmoniques, ce prélude fait contraste par l'expressivité de ses lignes chantantes et son aspect inventif à trois voix, où tout n'est pas polyphonique, mais où l'on trouve un souci de bien faire sonner l'instrument par les tenues. Enfin, ce qui marque cette pièce

est la présence d'arpèges et de nombreux ornements: une sophistication remarquable pour une tonalité torturée et expressive.

La fugue à cinq voix est un des monuments du volume. Elle est largement développée comme le seront ses cousines du second livre.

Le thème est sévère, à l'antique, sur quatre notes avec un contresujet en noires répétées qui prend rapidement plus d'importance que le sujet même. Mais dès le deuxième quart de la pièce, le contresujet en croches qui apparaît donne un étonnant *continuum* qui rappelle les mélismes des chœurs dans le «*Gratias agimus tibi*» du *Gloria* de la *Messe en si* qui, par ailleurs, commence comme une fugue très austère de *stile antico*.

[9-10]

Ré majeur: *Continuum* rythmique de doubles-croches de la main droite, le prélude compte parmi les plus joués. Après un trajet harmonique relativement compliqué utilisant de nombreuses pédales, la pièce se conclut par une étonnante cadence enchaînant les septièmes diminuées.

La fugue à quatre voix, à la française, est un modèle unique en son genre. Elle est constituée de rythmes pointés comme dans l'*Art de la fugue* mais aussi, et c'est là le plus singulier,

de fusées qui constituent le thème même de cette fugue éclatante. La tonalité de *ré majeur* se réfère à l'usage des trompettes et timbales que l'on peut imaginer sur les descentes de doubles-croches.

[11-12]

Ré mineur: Le prélude, construit sur un rythme obstiné de triolets de doubles-croches à droite, est une sorte d'étude pour la main droite. Comme son frère en *ré majeur*, il se conclut par une monumentale cadence qui joue sur des chromatismes aventureux.

La fugue à trois voix préfigure très nettement le style *Sturm und Drang* des fils de Bach, par les harmonies de septièmes diminuées mais aussi par les points de *staccato* qui confèrent à la pièce un caractère sévère et un peu brutal.

[13-14]

Mi bémol majeur: Le prélude est le plus développé et ambitieux du volume. Il s'ouvre par une longue introduction d'une dizaine de mesures avant de développer un *fugato* à quatre voix sur quatre notes. Très vite, des volutes de doubles-croches viennent intensifier le propos tandis que les thèmes du *fugato* se présentent inlassablement jusqu'à la *coda*. Ces guirlandes de doubles-croches qui dialoguent entre les voix font inévitablement

penser au «*Qui tollis*» de la *Messe en si*.

La fugue à trois voix appartient au style concertant. Son sujet offre la particularité d'avoir trois éléments constitutifs, le troisième en doubles-croches devient le contresujet et assure le *continuum* rythmique de la pièce.

[15-16]

Mi bémol mineur/ré dièse mineur: Le *Prélude en mi bémol mineur* est une sorte de *sinfonia* de cantate, avec un hautbois solo aux volutes ornamentales très rhétoriques, accompagné par les cordes en blanches répétées. Le rôle de soliste revient curieusement à deux reprises à un instrument de basse, ce qui assombrit un propos déjà lourd et dramatique du fait de l'emploi abondant de la septième diminuée.

La *Fugue en ré dièse mineur* à trois voix (la seule paire où Bach joue sur l'enharmonie; dans le second livre, la paire est entièrement écrite en *ré dièse mineur*) est selon moi la plus complexe, avec un niveau de développement comparable à ce que l'on peut trouver dans le second livre. Le sujet, qui s'étend sur deux mesures et demie, apparaît à l'envers puis en augmentation, les sujets sous leurs différentes formes se superposant aussi. Par l'intervention de chromatismes vers la fin de

la pièce, on approche de l'atonalité comme en de nombreux endroits du second livre.

Noter enfin que cette fugue est le seul morceau du cahier à excéder la tessiture do-do de quatre octaves. Cela fait penser, par le *do* dièse aigu de la onzième mesure, qu'il s'agit ici d'une transposition d'une pièce écrite en *ré mineur*.

[17-18]

Mi majeur: Le prélude en sicilienne est de caractère pastoral. Bach l'a aussi utilisé comme introduction de sa *Sixième Suite française* dans une des sources manuscrites.

La fugue à trois voix offre un sujet nettement scindé en deux éléments dont l'antécédent est un puissant appel qui évoque le thème du «*Capriccio*» de la *Deuxième Partita*. Le conséquent, lui, est fait de doubles-croches. Il fournit le *continuum* rythmique qui rappelle la *Fugue en do majeur* du second livre.

[19-20]

Mi mineur: Le prélude offre de larges proportions. Il s'organise en deux parties. La première est une sorte de solo de violon (qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le premier mouvement de la *Troisième Sonate pour violon et clavecin en mi majeur*: certains ornements

de la main droite sont totalement identiques à la partie de violon). L'étrangeté se trouve dans un accompagnement de main gauche au *continuum* de doubles-croches : on pense ici au premier chœur de la *Passion selon saint Jean*. La deuxième partie du prélude propose un violent contraste puisque l'on accélère le *tempo* sur un *presto* en doubles-croches (dérivées de l'accompagnement de main gauche de la première partie du morceau) aux deux mains comme pour le *Prélude en do mineur* de ce même livre.

La fugue, la seule à deux voix, présente un sujet très violonistique et chromatique. On est dans une ambiance tourmentée très similaire au premier « Duetto » de la *Clavier-Übung II* en *mi* mineur lui aussi. L'agitation constante de cette curieuse fugue se termine sur une violente apocope.

[21-22]

Fa majeur : Le prélude est une sorte d'invention à deux voix, une étude pour les trilles.

La fugue à trois voix, au sujet de quatre mesures avec anacrouse, adopte la forme d'un Passepied. Elle fait d'ailleurs penser à la *Fugue en si mineur* du second livre par cette levée de croche.

[23-24]

Fa mineur : Le prélude, par ses doubles-croches paisibles, fait penser à une allemande (celle de la deuxième *Suite anglaise* par exemple).

La fugue à quatre voix, avec son sujet chromatique et modulant, clame un *fa* mineur torturé et sombre. Le contresujet, fait de dactyles, contribue à la lourdeur du propos.

CD2

[1-2]

Fa dièse majeur : Le prélude à deux voix ternaire et syncopé est à rapprocher du *mi* majeur de ce même livre pour la naïveté du ton général.

La fugue à trois voix présente un sujet de croches très semblable à la *Fugue en la bémol majeur* du second livre (elle-même transcription d'une fugue en *fa* dans une version antérieure) très clairement divisé en antécédent/conséquent. Le contresujet est en doubles-croches qui vont rapidement devenir le *continuum* rythmique du reste de la pièce.

[3-4]

Fa dièse mineur : Le prélude est une sorte d'invention à deux voix de style *concerto* à l'italienne.

La fugue à quatre voix, au sujet long, chromatique et tout en contretemps, ne donne lieu qu'à une fugue relativement courte malgré les possibilités d'un sujet complexe. Les croches qui ne tardent pas à s'imposer comme l'élément rythmique majeur de la pièce, par leur notes répétées et formules descendantes, rappellent l'« Et incarnatus est » de la *Messe en si*.

[5-6]

Sol majeur : Le prélude, comme celui en *ré* mineur, est entièrement construit sur de virevoltants triolets de doubles-croches.

La fugue à trois voix, avec son sujet de quatre mesures, est largement développée. Elle rappelle le « Gloria in excelsis deo » de la *Messe en si* par ses cellules rythmiques et son caractère jubilatoire. Les batteries de doubles-croches aux deux mains font penser au *concerto*, en particulier aux formulations du clavecin dans le premier mouvement du *Cinquième Concerto brandebourgeois*.

[7-8]

Sol mineur : Le prélude, comme le *fa* mineur, adopte un *tempo* et une allure d'allemande. Les ornements notés en triples-croches rappellent quant à eux l'*Invention à deux voix en si bémol*.

La fugue à quatre voix, au caractère sombre et marqué, présente un sujet divisé en un antécédent véhément et un conséquent fait de deux dactyles qui assurent l'unité rythmique de toute la pièce. Notons que Bach recourra au même caractère dans sa *Fugue en sol mineur* du second livre.

[9-10]

La bémol majeur : Le prélude est une sorte d'*allegro* de *concerto* à l'italienne basé sur des doubles-croches violonistiques, accords figurant les *tutti* d'orchestre.

La fugue à quatre voix, au sujet de type *ricercar* très *cantabile*, développe un *continuum* de doubles-croches par son contresujet.

[11-12]

Sol dièse mineur : Le prélude, assez proche du *do* dièse mineur par son rythme en 6/8 balancé, est un des plus beaux préludes du recueil par son intensité expressive et sa tonalité grave.

La fugue à quatre voix au sujet complexe et modulant, développe le dactyle du sujet sur la totalité de la pièce (comme la *Fugue en sol mineur*), lui conférant un caractère pesant et plein de gravité. L'autre élément caractéristique du sujet, est un motif de notes

répétées largement développé au long de cette fugue concise.

[13-14]

La majeure: Le prélude, sorte d'invention à trois voix de style concertant, offre de nombreuses similitudes avec la fugue finale du *Concerto pour deux clavecins en do majeur* BWV 1061. Le petit chromatisme du contresujet qui appelle immédiatement la sous-dominante, confère également un caractère attachant à cette courte pièce.

La fugue à trois voix est une double fugue au sujet étonnant. Tout en sauts de quarts, elle est l'unique exemple en son genre. La deuxième partie développe de volubiles doubles-croches comparables à celles de la *Fugue en sol majeur*.

[15-16]

La mineur: Le prélude est une invention à deux voix de style concertant.

La fugue à quatre voix est une immense architecture, son sujet s'étend sur trois mesures. Malgré sa longueur, cette fugue s'éloigne peu de la tonalité de la mineur, faisant penser en cela aux fugues de jeunesse de Bach, celles de ses toccatas, notamment celle en do mineur.

[17-18]

Si bémol majeur: Le prélude est une sorte de fantaisie virtuose tout en triples-croches (on pense à la *Fantaisie en la mineur* BWV 922). La deuxième partie de la pièce fait intervenir de larges accords dramatiques, brisant l'effet de légèreté installé par un début virevoltant.

La fugue à trois voix, présente un sujet développé sur quatre mesures, le contresujet fait intervenir des notes répétées qui font penser à des trompettes. Cette fugue me rappelle aussi la jubilation du chœur introductif de la cinquième partie de l'*Oratorio de Noël*, «Ehre sei dir Gott gesungen».

[19-20]

Si bémol mineur: Le prélude offre une écriture d'orchestre le plus souvent à quatre parties. La basse en notes répétées et l'omniprésence du dactyle liée à cette tonalité de si bémol si sombre, confèrent à la pièce un caractère de lamentation pour une *sinfonia* (ouverture instrumentale) de cantate par exemple.

La fugue à cinq voix, de style à l'antique, fait penser à celles de l'*Art de la fugue* notamment par la quarte descendante de son sujet qui, dès la deuxième entrée, se transforme en quinte descendante comme dans les troisième et quatrième contrepoints de cette œuvre.

Ce sont les lourdes noires du conséquent du sujet qui vont donner l'empreinte générale à la pièce qui, comme dans les contrepoints cités, offrira de nombreuses strettes rendues possibles par la simplicité minérale du sujet.

[21-22]

Si majeur: Le prélude tout en doubles-croches est très différent des préludes du début du cahier. Aucune virtuosité mais plutôt un caractère intime et expressif qui s'impose ici avec les volutes ascendantes du thème.

La fugue à quatre voix de style *ricercar* s'ouvre sur un sujet solide, antécédent/conséquent qui sera inversé vers le milieu de la pièce. Une immense sérénité se dégage de cette fugue, comparable à celle en la bémol majeur.

[23-24]

Si mineur: Le prélude est l'unique du recueil à avoir une indication de *tempo* à son début: *andante*. La basse qui marche en croches continues, les deux voix de dessus qui se répondent en *fugato* et frottent leurs dissonances, tout rappelle Corelli et ses sonates en trio dans cette pièce. Bach utilisera cette basse en croches obstinées dans deux numéros de sa *Messe en si*, le «Credo in unum deum» et le «Confiteor». Ce prélude est par ailleurs le seul écrit en deux parties avec reprises, forme qui fleurira en revanche dans le second livre.

La fugue à quatre voix aussi comporte l'unique indication de tempo: *largo*. Le sujet en est complexe, long et tortueux, ponctué d'appoggiatures et de sauts de septièmes diminuées ainsi que de chromatismes qui vont donner son intensité à la pièce mais surtout vont confiner à l'atonalité comme de nombreuses fugues du second livre. Bach repose habilement l'oreille éprouvée par l'aspect torturé du sujet, avec d'agréables marches de septièmes qui réapparaissent vers la fin de la pièce. Cette fugue est une des plus ardues de ce volume: tonalité de si mineur, chère à Bach, et dernière fugue avant le «Soli Deo gloria» (À la seule gloire de Dieu) que notre auteur aime à rappeler. Un point d'orgue magistral à ce premier livre.

Christophe Rousset



Le clavecin Joannes Ruckers 1628 du château de Versailles

Construit à Anvers en 1628 par Joannes Ruckers (1578-1642), ce clavecin est un grand modèle transpositeur, à deux claviers initialement décalés d'une quarte. Très tôt importés en France, les clavecins de la famille Ruckers allaient jouir d'un prestige croissant, qui suscita, vers la fin du XVII^e siècle, un processus de transformation plus ou moins complexe. Préserver les qualités de la table d'harmonie d'origine, à laquelle on imputait l'excellence sonore de ces instruments, tout en adaptant leur mécanique aux usages musicaux français: tel était le but de ces *ravalements*, parfois coûteux, dont les facteurs parisiens se firent une spécialité, notamment les Blanchet. Cette démarche devait rapidement aboutir à la normalisation de la facture française sur le modèle des clavecins flamands ravalés.

La manière de Nicolas Blanchet (v. 1660-1731) se reconnaît dans l'intervention datée 1706: alignement des claviers, adjonction d'un rang de cordes supplémentaire, installation d'une mécanique neuve, avec des claviers portés à 55 notes (sol⁹-ré⁵ sans do^{#5} ajouté postérieurement), munis d'un accouplement à tiroir. Ce clavecin a subi au cours du XX^e siècle plusieurs mises en état par des réparateurs de piano: ainsi, en 1967, la plupart des barres originales collées sous la table d'harmonie ont été rabotées, et remplacées par de lourdes barres encastrées dans le contre-chevalet, la table d'harmonie se trouvant ainsi bridée de manière quasi-irréversible. Il m'a été possible en 2009 de revenir partiellement sur ce contresens, pour restituer un fonctionnement plus conforme à l'état de 1706.

Sur le plan décoratif, le clavecin présente la mixité stylistique des instruments flamands ravalés et dont la caisse était redécorée dans le goût français, souvent luxueusement. Subsistent ainsi le faux-marbre original de l'échine, les papiers à mauresques imprimées au bloc de bois, et le programme ornemental si caractéristique, peint à la détrempe sur la table d'harmonie : semis de fleurs et de fruits au charme naïf, accompagnés par l'habituel motif de crevettes évocatrices des Flandres, frises festonnées bleues ponctuées d'arabesques. Contemporain du ravalement, son décor peint sur fond d'or a été attribué à l'ornemaniste Claude III Audran (1658-1734). Rival d'un Bérain vieillissant, il s'était acquis la clientèle des princes et des financiers, lassés du « grand goût », et compta parmi ses collaborateurs spécialisés les meilleurs peintres du moment, ainsi qu'un jeune Flamand nommé Watteau.

Renouant avec la légèreté de la grotesque de la Renaissance italienne, les projets d'Audran mêlent avec autant d'humour que d'élégance les dieux de l'Olympe, des singes humanisés et des figures du théâtre de la Foire Saint-Germain, au sein d'un réseau d'arabesques arachnéennes, de frêles architectures et de guirlandes de fleurs. La face interne du couvercle présente un paysage italianisant,

animé par un concert champêtre dont les protagonistes portent des costumes de la Comédie Italienne, *fête galante* avant la lettre. Le piètement actuel, de style Louis XIV, date du XIX^e siècle.

Conservé au château de Versailles depuis 1946 (n^o Inv. Vmb 14382), ce clavecin avait été légué au musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny par le peintre Joseph-Fernand Boissard de Boisdenier (1813-1866). Doté d'un talent reconnu par ses contemporains, excellent violoniste organisateur de soirées musicales, ce dilettante doit sa principale notoriété aux célèbres *fantasias* décrites par son ami Théophile Gautier dans le *Club des Hachichins*, et qu'il hébergeait dans son appartement de l'hôtel Lauzun (ou Pimodan), quai d'Anjou. Acquisition de jeunesse, le clavecin Ruckers semble avoir cristallisé, pour Boissard et les artistes de la bohème romantique, la nostalgie de l'art du début du XVIII^e siècle ; il figura sans doute dans un tableau intitulé *Un Concert* (1850), aujourd'hui perdu, où « de splendides jeunes femmes, assises à un clavecin, déchiffrent des partitions et chantent d'un air heureux ».

Alain Anselm
Facteur de clavecin



The Well-Tempered Clavier: Book One

by Christophe Rousset

The first book has been the subject of a number of scholarly works so I don't plan to undertake a thorough analysis here. Instead, I will limit myself to various observations I have made in the course of close study of both volumes of this monumental work of art. First, and in spite of anything the many hagiographies of Bach would have us believe, the two books are actually compilations of a number of disparate pieces.

While the second book is much closer to being an *Art of Fugue* in all its glory (readers might want to refer to the liner-notes for my recording of the second book of the Well-Tempered Clavier), the first book is above all an instructional tool. It is not a study-guide as such nor an *Art of Playing the Harpsichord* – no more than François Couperin's eight preludes were intended to provide beginners with a step-by-step course of instruction. But here, in a progressively sequential manner more often than not, Bach revisits the preludes he incorporated in the *Clavier-Büchlein* for his son Wilhelm Friedemann. The first preludes and fugues are indicative of his intention, going way beyond mere pedagogy. In the case of the first pair in C major, the prelude is certainly playable by a beginner but the four-voiced fugue with its rhythmic complexity and the strettos in its development presents a formidable challenge. The intent is even more evident in the third, the *Prelude and Fugue in C-sharp major*: the prelude is certainly not easy but the three-voiced fugue with its concertante style, *allegro* time-signature and barely-disguised transposition of the fugue in C major, is full of challenges that require both an intellectual and

technical mastery. I think “intellectual and technical mastery” pretty much sums up the purpose of the volume as a whole. The book, first and foremost, represents an overview of what a well-ordered mind ought to be able to accomplish on a keyboard. The dexterity required in some of the preludes – C Minor, D major, E minor, F major, G major and B-flat major – is certainly one of the characteristics of the opus but is not necessarily intended to be systematic in its escalating difficulty – only incidentally. What is demanded in the first place is a mental agility in the actual reading of the score (deciphering the unprecedented complexity of keys with so many sharps and flats), its polyphony (with two to five voices, some passages having six, the themes inverted and augmented: the D-sharp minor is a masterpiece in this respect), the expansiveness of some of the pieces and the difficulty of finding an architecture in them (the *Prelude in E-flat major*, the *Fugues in A minor and B minor*). This wholly intellectual exercise, in pushing human abilities to the limit, is akin to the study of dead languages: mastering declensions and irregular verbs in Greek for no demonstrable purpose is just a practical way of developing students' mental faculties. In my opinion, *Book I* serves the same purpose.

Any attempt to find overall unity in the work would be in vain. Wolfgang Schmieder, who assigned the BWV numberings to the pairs of preludes and fugues, himself acknowledged this diversity. In effect, as I have already noted, Bach reprised, assembled and transposed existing works to produce pairs of preludes and fugues in each of their various keys. This unity is no more present in the six sonatas for violin and harpsichord than it is in the seven harpsichord toccatas. Bach wrote out his finished score in 1722, building on what he had already written to save on ink and paper as in the previously-mentioned *Clavier-Büchlein*. He certainly intended that the work should survive even if he didn't commit it to publication as he did with *Clavier-Übung* (Exercises on and for the harpsichord) which is solely instructional in character as is clear from its title.

In my opinion, what is left open to interpretation in this first volume is the very *idea* of a prelude. Before Bach's time, whether in France or German-speaking countries, a prelude by definition suggested a certain freedom of expression. Bach knew François Couperin and even if there is no actual evidence of Couperin's influence on the preludes mentioned above, I'd like to think Bach was

inspired by the composer. In fact, in this first book, Bach makes frequent use of the subdominant towards the end of his pieces. Furthermore, Bach hand-copied pieces by d'Anglebert and Gaspard Leroux which were available in volumes containing open-ended preludes. Preludes by Kuhnau and Fischer, also known to Bach, are fine examples of explorations in harmonic freedom – even though they are more restrained than French versions of the same form. In Buxtehude's case, when composing a prelude and fugue (notably BuxWV 163), he had "toccata" in mind, the prelude being written as improvisational part. My question then is to ask what freedom of improvisation Bach allowed for in his preludes, a freedom he clearly made provision for in six of his toccatas and some of his fantasias to cite only his works for harpsichord. The question has to be left hanging since there is no actual text to guide us (text that Couperin himself included in the publication of *The Art of Playing the Harpsichord* in 1716). The other question regards *tempi* which seem to be left pretty much up to the performer. There are only a few indications: in the *Prelude in C Minor*, in the E minor, at the beginning of the *Prelude in B minor* and at the beginning of the *Fugue in B minor*. Why so few indications or, rather, why only these?

And, as far as *tempi* go, is it worth looking for a connection between prelude and fugue in terms of progression? These and many other such questions make this collection an endless source for discovery. What is sure is that speed can never substitute for the *longueur* of a piece and will never make it more accessible or approachable.

Let's consider then the twenty-four preludes and fugues individually:

CD1

[1-2]

C major: The prelude, one of the best-known, is a reprise of a shorter prelude from the *Clavier-Büchlein* for WF Bach. (Bach showed how it was to be arpeggiated, then provided the harmonies in separated notes only.) We know it so well that we can overlook its structure comprised of four bars descending inexorably in the bass to the lowest note on the keyboard: the C. This effect, uncomplicated as it may seem, gives the piece a compelling crescendo which proceeds from a rather simple effect made up of straightforward and transparent harmonies to one that is more intense and dramatic underscored by more complex harmonies. The four-voiced fugue

is written in the style of a *ricercar*. It has a reputation among young keyboard-players for its difficulty in spite of the serene even playful air achieved by the angular rhythms of dotted quarter-notes/thirty-second-notes (later altered to a simple quarter-note/two doubles rhythm). For all its relatively modest proportions it achieves several *strettos* and a monumental sustained *coda*.

[3-4]

C Minor: Just as well-known, this prelude has the feel of a study for five fingers and two hands in sixteenth-notes. As with the previous prelude, the bass descends gradually into the lowest register of the instrument producing a *crescendo* effect rendered yet more intense by an acceleration of the tempo to *presto* and an extended sustain of the instrument's low C at the conclusion. The three-voiced fugue is in the style of a *fugato* concertante, reminiscent of the C major fugue in *Book Two* from the dactyl in its theme and cascades of repeating sixteenth-notes.

[5-6]

C-sharp major: This prelude is virtuosic by nature and Italian in spirit with its string of sixteenth notes suggesting Corelli's violin music. Its eight-bar builds are quite drawn-

out giving the piece a distinctive forward momentum. The three-voiced fugue in the style of an Italianate concerto distinguished by a measured *gruppetto* theme is notable for its construction in that it restates the opening of the piece in a foreshadowing of the sonata form. This virtuosic piece is particularly ill-suited to the harpsichord as it is a transposition of a fugue in C major. In *Book Two*, as is clearly evident, Bach would be writing directly in more rarified keys. That is not the case here.

[7-8]

C-sharp minor: This prelude in slow *gigue*-time is a stately piece that resembles the celebrated G major *gigue* from the *French Suite No 5* in its characteristic balance. Following on the three previous preludes with their daring harmonic excursions, the prelude stands apart with the expressivity of its song-like lines and its three-voice invention in which not everything is polyphonic but where care is taken by using holds to make the instrument sing out. What differentiates the piece above all are the arpeggios and numerous ornaments, a remarkable sophistication in such a difficult and expressive-sounding key. The five-voiced fugue is one of the stand-outs of the volume. It is broadly developed as are its

counterparts in *Book Two*. Its theme is quite stark in the antique fashion and based on four notes with a countersubject on repeated blacks which quickly takes over from the main theme itself. By the second quarter of the piece, the countersubject in eighth-notes which emerges lends it a ringing continuum reminiscent of the choral melismata of the "Gratias agimus tibi" in the *Gloria* from the *Mass in B minor* which itself begins as a stark fugue in the *stile antico*.

[9-10]

D major: The prelude is among the most-played, with its *continuum* of sixteenth-notes in the right hand. After a quite complex harmonic launch using a lot of pedal, the piece concludes with a thrilling cadenza built on diminished sevenths. The four-voiced fugue in the French manner is unique of its kind. It consists of accentuated rhythms like those in the *Art of Fugue* but also, and here's what's exceptional, bursts of speed which make up the theme of this brilliant fugue. The D major key is well-suited to the use of trumpets and timpani which one can almost hear in the descending sixteenths.

[11-12]

D minor: The prelude, built on an insistent rhythm of sixteenth-note triplets in the right, is a sort of study for the right hand. Like its counterpart in D major, it ends with a majestic cadenza which plays on daring chromaticisms. The three-voiced fugue very clearly prefigures the *Sturm und Drang* of the Bach sons in the diminished seventh harmonies but also in the *staccato* markings which give the piece a rather severe even harsh character.

[13-14]

E-flat major: The prelude is the most developed and ambitious of the volume. It opens with a long introduction lasting ten or so measures before developing a *fugato* in four voices on four notes. The cascade of sixteenth-notes quickly intensifies the whole while the *fugato* themes play out endlessly through to the *coda*. The ribbons of sixteenth-notes which weave between the voices bring to mind the "Qui tollis" of the *B Minor Mass*. The three-voiced fugue is in the concertante style. Its subject has the distinction of being made up of three distinct elements, the third of these in sixteenth-notes becoming the countersubject and providing the rhythmic *continuum* of the piece.

[15-16]

E-flat minor/D-sharp minor: The *Prelude in E-flat minor* is a sort of cantata *sinfonia* with an oboe solo garnished with very rhetorical flourishes and accompanied by repeated open chords. The solo part switches rather curiously after two repetitions to the bass which intensifies the already dark and dramatic feel of the whole added to by generous use of the diminished seventh. The three-voiced fugue in D-sharp minor (the only pair where Bach played on the enharmonic; in *Book Two* the pair is written entirely in D-sharp minor) is in my opinion the most complex with a level of development comparable to anything be found in *Book Two*. The subject which is played out over two and a half bars is reversed then augmented, the subjects in their differing forms also being superimposed. With the introduction of chromaticisms towards the end, the piece becomes almost atonal, an effect occurring in many places in *Book Two*. Also worth noting is that the fugue is the only piece in the volume to go beyond the four-octave C-to-C tessitura which, with the C-sharp in the eleventh bar, leads one to believe that it was transposed from a piece in D minor.

[17-18]

E Major: The prelude in the Sicilian-style is pastoral in character. Bach also used it as an introduction to the *Sixth French Suite* according to one manuscript source. The subject of three-voiced fugue is split into two distinct parts, the first strongly invoking the theme of the "Capriccio" from the *Second Partita*. The second is composed of sixteenth-notes and provides a rhythmic *continuum* reminiscent of the C major fugue from *Book Two*.

[19-20]

E minor: The prelude is quite broad in character. It is made up of two parts. The first represents a sort of violin solo (which of course references the first movement of *Sonata No 3 for violin and harpsichord in E Major*: some of the ornaments in the right hand are identical to the violin part). Its strangeness lies in an accompaniment in the left hand, a *continuum* of sixteenth-notes. The first chorale from the *St John Passion* comes to mind. The second part of the prelude comes in stark contrast to the first with the tempo raised to *presto* in sixteenth-notes (drawn from the left-hand accompaniment from the first part of the piece) for both hands as in the *Prelude in C Minor* in this same volume.

The subject of the fugue, the only one in two voices, is stated in quite a violinistic and chromatic way. The feel is restless and very like that of the "Duetto" from the *Clavier-Übung II*, also in E minor. The sustained turbulence of this odd fugue is cut off abruptly at the end.

[21-22]

F major: The prelude is a sort of two-part invention, a study in trills. The three-voiced fugue with a four-bar subject with anacrusis takes the form of a *passepied*. These eighth-note jumps bring the *Fugue in B minor* from *Book Two* to mind.

[23-24]

F minor: The prelude with its quiet succession of sixteenth-notes is like an *Allemande* in feel (the *Allemande* from the *English Suite No 2* for instance). The four-voiced fugue with its chromatic and modulating subject offers up an F minor that is both troubled and dark. The countersubject composed of dactyls adds to the heaviness of the piece.

CD2

[1-2]

F-sharp major: The syncopated two-voiced prelude in triple-time is similar to the E Major prelude in this same volume for its overall simplicity of tone. The three-voiced fugue states its subject in eighth-notes much like the *Fugue in A-flat major* from *Book Two* (itself a transcription of a fugue in F in a previous version) and is clearly divided into antecedent/consequent. The countersubject in sixteenth-notes quickly takes over the rhythmic *continuum* of the rest of the piece.

[3-4]

F-sharp minor: The prelude is a sort of two-part invention in the manner of a Concerto in the Italian Style. The four-voiced fugue with its long, chromatic and counter-time subject ends up being a rather short one in spite of the possibilities offered for a more complex subject. The eighth-notes which quickly become the principal rhythmic element of the piece are reminiscent of the "Et incarnatus est" from the *B Minor Mass* in their repeated notes and descending arrangement.

[5-6]

G major: The prelude like that in D minor is built entirely on flying triplets of sixteenth-notes. The three-voiced fugue with its four-bar subject is broadly developed. It is reminiscent of the "Gloria in excelsis deo" from the *B Minor Mass* in its rhythmic clusters and joyous feel. The bursts of sixteenth-notes in both hands put one in mind of a concerto, especially the arrangements for harpsichord in the first movement of the *Brandenburg Concerto No 5*.

[7-8]

G minor: Like the F minor, the prelude is similar to an *Allemande* in tempo and feel. The ornamentation marked in thirty-second-notes is reminiscent of the composer's *Two-Part Invention in B Flat*. The subject of the four-voiced fugue with its dark and accentuated character is divided, the antecedent being quite strident and the consequent made up of two dactyls which provide the piece with its rhythmic unity. It should be noted that Bach returned to the same device in his *Fugue in G minor* in *Book Two*.

[9-10]

A-flat major: The prelude feels like an allegro from a Concerto in the Italian Style, based as it

is on violinistic sixteenth-notes in chords that might be given to the whole orchestra. The subject of four-voiced fugue, a very cantabile *ricercar* in character, develops a *continuum* of sixteenth-notes in its countersubject.

[11-12]

G-sharp minor: The prelude, very similar in its measured 6/8 time to the C-sharp minor, is one of the most beautiful preludes of the collection for its expressive intensity and serious tone. The four-voiced fugue with its complex and modulating subject develops the subject's dactyl across the whole piece (as in the *Fugue in G minor*), giving it a weighty and very thoughtful feel. The subject's other characteristic element is a figure in repeated notes that is broadly developed throughout the course of this compact fugue.

[13-14]

A major: The prelude, a sort of three-part invention in *concertante* style, displays many similarities to the final fugue of the *Concerto for Two Harpsichords in C major BWV 1061*. The slight chromaticism of the countersubject which immediately employs the subdominant adds to the charming character of this short piece. The three-voiced fugue is a double fugue with a quite remarkable subject.

Made up entirely of jumps by fourths, it is unique of its kind. The second part develops in cascades of sixteenth-notes as in the *Fugue in G major*.

[15-16]

A minor: The prelude is a two-part invention in the *concertante* style. The four-voiced fugue has an imposing architecture, its subject stretched out over three bars. Despite its length, the fugue never strays far from the key of A minor, making one think of the fugues of a younger Bach and of his toccatas, especially that in C Minor.

[17-18]

B-flat major: The prelude is a virtuosic fantasia in nature composed entirely of thirty-second-notes. (The *Fantasia in A minor* BWV 922 comes to mind.) The second part of the piece introduces large dramatic chords which break up the sense of lightness established in the interwoven opening. The three-voiced fugue develops its subject over four bars, its countersubject introducing repeated notes reminiscent of trumpets. The fugue also makes me think of the joyousness of the introductory chorale from the fifth part of Bach's *Christmas Oratorio*: "Ehre sei dir, Gott, besungen".

[19-20]

B-flat minor: The prelude is scored orchestrally and, more often than not, in four parts. The bass in repeated notes and the omnipresence of the dactyl combined with B-flat's dark-sounding key somehow lend the piece the feel of a lamentation from a cantata sinfonia (instrumental overture). The five-voiced fugue in the antique style brings to mind those of the *Art of Fugue*, especially in the descending fourth of the subject which, from the second entry on, changes to descending fifths like the third and fourth counterpoints of the piece. The heavy blacks of the subject's consequent set the overall tone of the piece which, as with the counterpoints already mentioned, makes for a number of strettos offered by the subject's fundamental simplicity.

[21-22]

B major: The prelude, entirely in sixteenth notes, is quite different from the preludes at the beginning of the book. There is no virtuosic air about it, rather an intimate and expressive feel which takes hold with the rising of the spirals of the theme. The four-voiced fugue in *ricercar* style opens with solid-sounding subjects, antecedent and consequent, which are inverted towards the

middle of the piece. A great serenity suffuses this fugue, much like that of the A-flat major.

[23-24]

B minor: The prelude is unique in the collection in having a tempo marking at the beginning: *Andante*. The bass which proceeds in continuous eighth-notes and the two upper voices which answer in *fugato* and ring with dissonance make the piece very reminiscent of what can be found in Corelli's trio sonatas. Bach would go on to use this insistent eighth-note-bass in two sections from the *B Minor Mass*: the "Credo in unum Deum" and the "Confiteor". The prelude is also the only one to be written in two parts with repeats, a form which would be widely deployed in *Book Two*. The four-voiced fugue also carries a unique tempo marking: *Largo*. Its subject is complex, long and convoluted, punctuated with appoggiaturas, jumps by diminished sevenths and chromaticisms, all of which give the piece its intensity but above all confine it to atonality like many fugues in *Book Two*. Bach manages to charm our ears in spite of the difficult nature of the subject with pleasurable seventh steps which re-enter towards the end of the piece. The fugue is one of the most daunting in the volume: the B Minor key, a favourite of Bach's, and the

last fugue before the "Soli Deo gloria" (Glory to God alone) as he often noted. A masterful climax to this first book.

Christophe Rousset



The 1628 Joannes Ruckers harpsichord of the château de Versailles

Built in Antwerp in 1628 by Joannes Ruckers (1578-1642), this harpsichord is a large transposing model, with two manuals originally a fourth apart. Very early on, the harpsichords of the Ruckers family were imported into France, where they became increasingly fashionable, and towards the end of the seventeenth century this vogue gave rise to a more or less complex transformation process. The aim of these often costly *ravalements*, that became a speciality of the Parisian makers, in particular the Blanchets, was to preserve the qualities of the original soundboard, to which was attributed the excellent sound of these instruments, while adapting their action to French musical usage. This process was soon to lead to the standard French instrument, modelled on these enhanced Flemish harpsichords after their *ravalement*.

The hand of Nicolas Blanchet (c. 1660-1731) can be seen in the modifications undertaken in 1706: alignment of the two keyboards, addition of a third choir of strings, replacement of the action, with keyboards extended to 55 notes (GG-d^{'''}, without the c^{'''}, added at a later date) and a shove coupler. In the course of the twentieth century the instrument was altered several times by piano restorers: in 1967, most of the original bars glued underneath the soundboard were planed off and replaced by heavy bars fitted into the four-foot hitchpin rail; this had the effect of stifling the soundboard almost irremediably. In 2009 I was able to remedy this aberration to some extent and restore the instrument closer to its 1706 configuration.

The decoration of the instrument presents the mixture of styles that is typical of Flemish instruments after their *ravale-*

ment, with cases (often richly) redecorated, in keeping with French tastes. But many of the original decorative elements remain: the faux marble of the spine, the block-printed papers with Moresque motifs and the distinctive ornamentation painted in tempera on the soundboard: a decor of charmingly naive flowers and fruit, accompanied by the shrimp motif habitually associated with Flanders, within a blue scalloped borders punctuated with arabesques. The case decoration, dating from the same time as the *ravalement*, has been attributed to the ornemaniste Claude Audran III (1658-1734). As a rival of the ageing Bérain, he had attracted patrons among princes and financiers who had wearied of the "grand style" (*grand goût*), and his specialised collaborators included the finest painters of the time, as well as a young Flemish artist by the name of Watteau.

Reviving the light-hearted grotesques of the Italian Renaissance, Audran's projects bring together, with a combination of humour and elegance, Olympian gods, humanised monkeys and theatrical characters from the Saint-Germain fair, within a network of gossamer arabesques, frail architectural structures and floral garlands. The underside of the lid shows an Italianate landscape, with musicians, dressed like actors

of the Comédie-Italienne, playing a pastoral concert in the foreground – a precursor of the *fête galante*. The present Louis XIV-style stand dates from the nineteenth century.

Preserved in the château de Versailles since 1946 (Inv. No. Vmb 14382), the harpsichord had been bequeathed to the Musée de Cluny in Paris by the painter Joseph Fernand Boissard de Boisdenier (1813-1866). The latter, whose talent was recognised by his contemporaries, was a dilettante, as well as an excellent violinist and organiser of musical evenings; but he is chiefly remembered for the famous "fantasias" (hashish parties) held in his apartment on the quai d'Anjou in Paris (in the hôtel de Lauzun, or Pimodan) that were immortalised by his friend Théophile Gautier in *Le Club des Hachichins*. Acquired in his younger years, this Ruckers harpsichord appears to have embodied, for Boissard and the bohemian artists of the Romantic period he associated with, a nostalgia for the art of the early eighteenth century. It probably featured in a painting entitled *Un concert* (1850), now lost, "in which splendid young women, are seen seated at a harpsichord, happily playing from scores and singing".

Alain Anselm
Harpsichord maker





Versailles en musique

À Versailles, il n'est pas de jour sans que la musique ne participe à la vie de la cour. Qu'elle soit institutionnelle, rythmant les moments de la journée du roi, de la messe au Grand Couvert, en passant par la promenade, la chasse ou le coucher, ou qu'elle soit de pur divertissement et vouée à la délectation. Cet accompagnement musical quasi permanent n'est pas nouveau, mais, avec Louis XIV, prend une ampleur exceptionnelle. Les effectifs de la musique du roi connaissent une augmentation sans précédent et l'ensemble de la production musicale versaillaise contribue à rehausser l'éclat de la cour de France. Les plus grands compositeurs se mettent au service de la liturgie curiale et ce sur tous les fronts : musique sacrée, musique vocale, musique de divertissement, de bal ou d'opéra. Tout Versailles résonne de leurs compositions dont chacune s'adapte au lieu auquel elle est destinée : la chapelle, les appartements, les jardins, sans oublier les innombrables théâtres provisoires dressés le temps d'une fête ou d'un spectacle. Sous les successeurs de Louis XIV, les institutions mises en place et les habitudes musicales perdurent, bien que l'on constate que Louis XV et Louis XVI ne portent pas à la musique un intérêt aussi important que leur aïeul. Toujours présente dans la vie officielle, la musique gagne la sphère privée. Des princesses musiciennes, comme la reine Marie et ses filles, organisent des concerts réguliers et s'adonnent à la pratique instrumentale, souvent avec talent. La marquise de Pompadour encourage elle aussi activement la musique, à l'instar des riches mécènes privés, et chante elle-même sur la scène du théâtre des Petits Appartements. Dernière souveraine musicienne à avoir influencé la vie musicale de la cour, Marie-Antoinette fait venir Gluck en France, joue de la

harpe et du clavecin et chante dans le cadre restreint de son cercle d'intimes, véritable foyer de modernité.

Aujourd'hui musée, le château s'enorgueillit de compter dans ses collections des instruments qui, s'ils ne sont pas ceux des rois et des princes qui vécurent à Versailles, en sont de parfaits équivalents : clavecins de Ruckers et de Blanchet, violon de Nicola Gagliano, orgue de Bertrand Cattiaux d'après celui de Clicquot, *pianoforte* de Taskin... Pour le château de Versailles, les soins constants donnés à ces chefs-d'œuvre vont de pair avec le souci (et le plaisir) de les faire jouer régulièrement par les meilleurs interprètes.

Raphaël Masson

Conservateur en chef du château de Versailles



Music at Versailles

Music was part of everyday life at the court of Versailles. Institutional music accompanied the ritual of the king's daily activities, from his rising in the morning (the king's *lever*) to his retiring at night (his *coucher*), and including services in the chapel, walks in the park, hunts, the *Grand Couvert* (a ceremonial supper taken by the king with his family before a court audience), and so on. And there was also, of course, music intended purely for entertainment and delight.

Music had always been important at the French court, but it became exceptionally so under Louis XIV. The forces of the *Musique du Roi* increased considerably and the music presented at Versailles participated in exalting the splendour of the French court. The greatest musicians composed for Versailles: sacred music, vocal music, entertainment music, dance music, opera. The whole of Versailles resounded with their compositions, each one written for a specific context: the chapel, the apartments, the gardens, not to mention the many temporary theatres that were set up for a particular event or performance. The institutions and musical practices that had been established under Louis XIV were carried on under his successors, although Louis XV and Louis XVI were clearly not as interested in music as he had been. While still playing a part in the official life of the court, it moved into the private sphere. Princesses became musicians. Queen Marie (Leczinska) and her talented daughters engaged in instrumental practices and organised regular concerts. Madame de Pompadour actively encouraged music, as did wealthy private patrons, and she would sing on the stage of her Théâtre des Petits Apartments. The last royal personage to

have influenced musical life at court was Queen Marie-Antoinette, who played the harp and the harpsichord and sang during her family's musical evenings, and it was she who brought the composer Gluck to France.

Now a museum, the château boasts in its collections musical instruments that did not in fact belong to members of the royal family, but are in every way equivalent to ones once in their possession. They include harpsichords by Ruckers and Blanchet, a violin by Nicola Gagliano, an organ built by Bertrand Cattiaux after the Clicquot original, and a fortepiano by Taskin. These instruments are constantly looked after and we are delighted to hear them played regularly by the finest performers.

Raphael Masson

Chief Curator of the château of Versailles





Plus d'informations *More information:*

www.lestalslyriques.com