





PREMIER LIVRE

PIERRE HANTAÏ - JEAN-SÉBASTIEN BACH
LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ

Disque 1

1. Prélude n°1 en do majeur BWV 846	2'07
2. Fugue n°1 en do majeur BWV 846	2'00
3. Prélude n°2 en do mineur BWV 847	1'25
4. Fugue n°2 en do mineur BWV 847	1'47
5. Prélude n°3 en do dièse majeur BWV 848	1'19
6. Fugue n°3 en do dièse majeur BWV 848	2'50
7. Prélude n°4 en do dièse mineur BWV 849	2'44
8. Fugue n°4 en do dièse mineur BWV 849	4'12
9. Prélude n°5 en ré majeur BWV 850	1'09
10. Fugue n°5 en ré majeur BWV 850	1'58
11. Prélude n°6 en ré mineur BWV 851	1'41
12. Fugue n°6 en ré mineur BWV 851	2'08
13. Prélude n°7 en mi bémol majeur BWV 852	4'39
14. Fugue n°7 en mi bémol majeur BWV 852	1'58
15. Prélude n°8 en mi bémol mineur BWV 853	3'17
16. Fugue n°8 en ré dièse mineur BWV 853	5'17
17. Prélude n°9 en mi majeur BWV 854	1'31
18. Fugue n°9 en mi majeur BWV 854	1'15
19. Prélude n°10 en mi mineur BWV 855	2'01
20. Fugue n°10 en mi mineur BWV 855	1'13
21. Prélude n°11 en fa majeur BWV 856	1'15
22. Fugue n°11 en fa majeur BWV 856	1'39
23. Prélude n°12 en fa mineur BWV 857	2'04
24. Fugue n°12 en fa mineur BWV 857	4'51

Total : 56'22

Disque 2

1. Prélude n°13 en fa dièse majeur BWV 858	1'27
2. Fugue n°13 en fa dièse majeur BWV 858	2'07
3. Prélude n°14 en fa dièse mineur BWV 859	1'19
4. Fugue n°14 en fa dièse mineur BWV 859	3'12
5. Prélude n°15 en sol majeur BWV 860	0'52
6. Fugue n°15 en sol majeur BWV 860	2'53
7. Prélude n°16 en sol mineur BWV 861	1'54
8. Fugue n°16 en sol mineur BWV 861	2'19
9. Prélude n°17 en la bémol majeur BWV 862	1'24
10. Fugue n°17 en la bémol majeur BWV 862	2'20
11. Prélude n°18 en sol dièse mineur BWV 863	1'48
12. Fugue n°18 en sol dièse mineur BWV 863	2'44
13. Prélude n°19 en la majeur BWV 864	1'34
14. Fugue n°19 en la majeur BWV 864	2'08
15. Prélude n°20 en la mineur BWV 865	1'03
16. Fugue n°20 en la mineur BWV 865	4'54
17. Prélude n°21 en si bémol majeur BWV 866	1'13
18. Fugue n°21 en si bémol majeur BWV 866	1'45
19. Prélude n°22 en si bémol mineur BWV 867	3'11
20. Fugue n°22 en si bémol mineur BWV 867	3'23
21. Prélude n°23 en si majeur BWV 868	1'18
22. Fugue n°23 en si majeur BWV 868	2'28
23. Prélude n°24 en si mineur BWV 869	4'04
24. Fugue n°24 en si mineur BWV 869	6'55

Total : 58'16

Clavecin Jürgen Ammer, 1999 d'après un clavecin anonyme (1720), construit en Thuringe.

Enregistrement réalisé au Doopgezindekerk de Haarlem (Pays-Bas) en 2001 et 2002 par Aline Blondiau et Nicolas Bartholomé / Conception et suivi artistique : René Martin / Montage : Aline Blondiau, Charlotte Charbonnier, Alessandra Galleron et Céline Millet / Prémastering: Digipro / Design : LMY&R Portfolio / Photo couverture : Gérard Blaser / Photo livret : Aymeric Fouquez / Remerciements à Jean-François Brun et à Santiago Alvarez / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © MIRARE, MIR 9930



J E A N - S É B A S T I E N B A C H

LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ

Par Gilles Cantagrel

*L*ongtemps, le *Clavier bien tempéré* a été considéré comme un recueil d'exercices. Le titre lui-même, calligraphié par Bach en 1722, incite à le penser : *Le Clavier bien tempéré, ou Préludes et Fugues à travers tous les tons et demi-tons, concernant tant la tierce majeure, ou ut ré mi, que la tierce mineure, ou ré mi fa.*
Au profit et à l'usage de la jeunesse musicienne avide de s'instruire, ainsi que pour le passe-temps de ceux déjà habiles en cette étude.

Étude, donc. Encore faut-il s'entendre sur le terme. École de technique, certes, pour l'agilité et l'indépendance des doigts, mis à rude épreuve. Mais pour être bien accomplie, une telle étude suppose la réflexion de l'exécutant, son active participation mentale. Ainsi, le travail sur le texte débouche-t-il sur la nécessité d'une analyse de l'œuvre, et l'exercice des doigts sur l'apprentissage de la composition. On sait que c'était là la méthode d'enseignement de Bach, mettant d'abord ses élèves au clavier, et dans des œuvres trop difficiles pour eux. Obligés de passer par l'examen et la compréhension de la structure et du langage pour maîtriser l'exécution matérielle, ils devaient, de la sorte, faire la preuve de leurs dons et de leur intelligence, en même temps que de leur application. C'est dans le droit fil de cette méthode que le musicien écrivit, pour son fils aîné Wilhelm

Friedemann d'abord, puis pour ses autres enfants et pour ses étudiants, les *Invention*s à deux voix et les *Sinfonie* à trois voix, véritables cours de contrepoint, puis *le Clavier bien tempéré*, qui étend cette étude à la fugue et, dans l'écriture des préludes, à la réflexion formelle en général. Quelques années plus tôt, il en avait fait de même avec les préludes de choral de l'*Orgelbüchlein*, ce recueil où « l'organiste débutant est initié à exécuter en toutes sortes de manières un choral » et qu'il dédie « au prochain, afin qu'il s'y instruisse ».

En fait, toute l'œuvre de ce pédagogue impénitent est simultanément source de plaisir musical et enseignement théorique et pratique de la musique. Son disciple Kirnberger déplorait, en 1782, « que ce grand homme n'ait jamais écrit quelque théorie de la musique ». Si Bach, en effet, n'a pas rédigé d'ouvrage didactique, c'est toute son œuvre qui constitue le plus complet, le plus éloquent, le plus vivant des traités de composition. Si différentes, les 24 doubles pages ici rassemblées montrent autant de manières de penser et de manier le genre de la fugue, de même que chaque prélude, nouveau poème sonore, ouvre des aperçus neufs et variés sur l'art de laisser libre cours à son invention en la jugulant dans une nouvelle forme chaque fois inventée.

Mais dans *le Clavier bien tempéré*, Bach pousse l'enseignement plus loin encore. Le voici, en effet, qui élève sa voix dans le vieux débat sur le tempérament, qui agite théoriciens, philosophes et musiciens depuis plus d'un siècle. Par sa musique même, et sans passer ici plus qu'ailleurs par le truchement des mots. La démonstration est éclatante. Oui, prouve-t-il, il est désormais possible d'accorder son clavecin en adoucissant, en « tempérant » correctement les intervalles justes de la gamme naturelle, de sorte que toutes les tonalités soient accessibles dans le fil du discours, avec leurs accords et leurs modulations, tout en conservant, du fait de leurs légères inégalités, un caractère individuel et leur faculté propre d'émouvoir – leur affect. Les douze tonalités majeures et les douze tonalités mineures seront donc explorées par autant de préludes et de fugues, chacun exalté dans toutes les dimensions de ses registres émotionnels propres, comme autant de mouvements de l'âme, voire de fragments d'un



autoportrait psychologique en musique. Ainsi « bien tempéré », le clavecin ouvre pour la première fois le champ libre à la création, en couronnant le système tonal par la maîtrise de la totalité du sonore.

Si le compositeur pense – à juste titre, ô combien ! – que son œuvre sera utile à « la jeunesse avide de s'instruire » comme agréable à « ceux déjà habiles en cette étude », réunissant en un même projet pédagogique étudiants et professionnels, il distingue tout autant les amateurs et les connaisseurs, comme les théologiens considèrent ceux qui progressent *in via* et ceux parvenus *in patria* ; mais il prend soin, et le répète, de s'adresser à tous, et simultanément. Aux amateurs, d'aujourd'hui comme d'hier, de trouver au fil de ces pages, ouvrant au hasard le cahier, le divertissement d'un moment propre à les émouvoir ou à les exalter. Les meilleurs des connaisseurs y puiseront aussi matière à la délectation supérieure d'un ordre admirable, articulé selon la plus subtile des rhétoriques. Ils y rencontreront l'idéal par excellence du baroque, tel que le prônait Leibniz, *Perfectio est harmonia rerum [...] identitas in varietate*, la perfection est l'harmonie des choses [...], l'identité dans la variété.

Mais cet ordre sonore ne cesse de renvoyer à un autre, cosmique, de même que, depuis Pythagore et plus récemment, à l'aube du XVIIe siècle, avec Galilée et Kepler, les lois du discours musical apparaissent comme l'image de l'harmonie des sphères et des secrets rapports des proportions universelles, des mouvements des corps célestes comme des accords de la musique. Les douze tonalités, majeures ou mineures, reflètent à l'échelle humaine et dans le domaine du sensible, les douze constellations du zodiaque comme les douze mois de l'année et les douze instruments qui leur correspondent. Les 24 entrées de la première fugue révèlent le discours à venir, annonçant les 24 préludes et fugues de l'ouvrage. Révélation, c'est-à-dire apocalypse. Au centre du cahier, sujet et réponse de la 12e fugue font entendre les douze notes du total chromatique. Et pour le conclure, le sujet de la 24^e fugue est à lui seul formé de ces douze notes, en signe d'accomplissement.

Une vision du monde, donc, mais pour Bach toujours de nature divine, dans un discours profondément spirituel. L'*Apocalypse* de Jean nous montre les 24 vieillards chantant la louange de Dieu, dans l'achèvement de la création, par la double harmonie du ciel et de la terre. Ne peut-on aussi les entendre ici, faire l'éloge de l'univers sonore dans sa complétude, par l'harmonie enfin accomplie du majeur et du mineur, et marquant le cours du temps, des origines jusqu'à la fin, de l'alpha à l'oméga ?

Grandeur du génie de Bach, dont les œuvres se lisent à plusieurs niveaux qui jamais ne s'excluent, autorisant dans leur polysémie la diversité d'approches stratifiées, chacune enrichissant les autres. Peut-être est-ce aussi dans ce mystérieux foisonnement que réside une part de l'émerveillement du *Clavier bien tempéré*, notre « passe-temps » quotidien...

PIERRE HANTAÏ clavecin

Né à Paris en 1964, Pierre Hantaï commence ses études musicales à l'âge de onze ans, puis décide de se consacrer au clavecin, qu'il étudie avec Arthur Haas. Très vite, il donne ses premiers concerts, en récital ou avec ses deux frères Marc et Jérôme Hantaï, remporte plusieurs prix internationaux et travaille deux années durant avec Gustav Leonhardt.

Il fonde en 1985 un petit ensemble orchestral qu'il dirige au clavecin, "Le Concert Français". La même année, il partage le continuo avec Gustav Leonhardt dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi à Nancy, commence à jouer en sonate avec Sigiswald Kuijken et entre dans "La Petite Bande". Peu après, il rencontre Jordi Savall et commence alors une collaboration qui dure jusqu'à aujourd'hui. Désormais, Pierre Hantaï joue le plus souvent comme soliste en Europe, aux États-Unis et au Japon.



JEAN- SÉBASTIEN BACH

THE WELL-TEMPERED CLAVIER

By Gilles Cantagrel

The Well-Tempered Clavier was long considered a collection of exercises. The very title, elegantly hand-written by Bach in 1722, encourages this view : *The Well-Tempered Clavier, or Preludes and Fugues traversing all the tones and semitones, both as regards the tertia major or Ut Re Mi and as concerns the tertia minor or Re Mi Fa. For the use and profit of musical youth desirous of learning, as well as for the pastime of those already skilled in this study.*

Study, then. But we must agree on the precise meaning of the term. A schooling in technique, certainly, to inculcate agility and independence of the fingers, which are sorely tested. But to be genuinely accomplished, such study supposes reflection, active mental participation on the performer's part. Thus work on the text leads to the necessity of analysing the piece, and finger exercises to an initiation into composition. We know that such was Bach's teaching method, placing his pupils first of all at the keyboard, and in works that were too difficult for them. Forced to go through the stage of examination and comprehension of structure and language in order to master performance, they thus had to prove their gifts and their intelligence at the same time as they demonstrated their diligence. In keeping with this method, Bach composed, first of all for his eldest son Wilhelm Friedemann and then for his other children and his students, the two-

part Inventions and three-part Sinfonias, veritable lessons in counterpoint, followed by *The Well-Tempered Clavier*, which extends the field of study to fugue and, in the style of the preludes, to formal reflection in general. A few years earlier he had done the same with the chorale preludes of the *Orgelbüchlein*, his collection in which 'the beginner at the organ is instructed in how to set a chorale in all kinds of ways' and which he dedicated 'to my neighbour, that he may derive instruction from it'.

In fact, the whole output of this unrepentant pedagogue is at one and the same time a source of musical pleasure and a course of theoretical and practical instruction in music. His disciple Kirnberger deplored, in 1782, the fact 'that this great man never wrote anything theoretical on music'. Yet while it is indeed true that Bach left no didactic writings on the subject, his entire body of work comprises the most complete, the most eloquent, the liveliest treatise of composition imaginable. In their immense variety, the twenty-four diptychs assembled here amount to as many ways of conceiving and handling the genre of fugue, just as every one of the preludes, a new poem in sound, provides a new and different insight into the art of giving free rein to one's imagination by yoking it to a form newly invented each time.

But in *The Well-Tempered Clavier* Bach goes even further in his teaching project. For here he adds his voice to the old debate on temperament, a preoccupation of theorists, philosophers and musicians for more than a century before him. By means of music itself, and making no more use here than elsewhere of the medium of words. His demonstration is dazzling. Yes, he proves here, it is now possible to tune one's harpsichord by sweetening, by 'tempering' correctly the just intervals of the natural scale, so as to make all the tonalities accessible within the thread of the discourse, with their chords and their modulations, whilst still permitting them, thanks to a slight degree of inequality, to conserve an individual character, and their specific faculty of moving the listener – their affection. The twelve major and twelve minor keys will therefore be explored by as many preludes and fugues, each of which is exalted in every dimension of its distinctive emotional registers, like so many impulses of the soul, or even frag-



ments of a psychological self-portrait in music. Thus 'well-tempered', the harpsichord now leaves the field totally open to creation for the first time, crowning the tonal system by mastering sound in its entirety.

Just as the composer so rightly judges that his work will be both useful to 'musical youth desirous of learning' and agreeable to 'those already skilled in this study', uniting students and professionals in a single pedagogical project, so he similarly distinguishes between amateurs and connoisseurs, as theologians take account of those who are progressing, *in via*, and of those who have arrived, *in patria*; but he is careful (and he stresses the fact) to address everyone, and simultaneously. Amateur music-lovers, of today as of yesteryear, may find in these pages, opening the book at random, a moment of recreation that will move or exalt them. The most knowledgeable connoisseurs will find in it a source of higher delectation of an admirable order, articulated according to the subtlest of rhetorics. Here they will encounter the ideal of the Baroque era *par excellence*, as advocated by Leibniz, *Perfectio est harmonia rerum [...] identitas in varietate*: perfection is the harmony of things [...], identity in variety.

But this sonic order never ceases to refer to another, cosmic order, just as, since Pythagoras, and, more recently, the works of Galileo and Kepler at the dawn of the seventeenth century, the laws of musical discourse had been seen as the mirror image of the harmony of the spheres and of the secret ratios of universal proportions, of the movements of heavenly bodies as of the chords of music. The twelve major and twelve minor keys reflect, on a human scale and in the realm of feeling, the twelve constellations of the zodiac, like the twelve months of the year and the twelve instruments that correspond to them. The twenty-four entries in the first fugue reveal the discourse to come, heralding the work's twenty-four preludes and fugues: revelation in the sense of apocalypse. At the book's midpoint, the subject and answer of Fugue no.12 include the twelve notes of the chromatic scale. And to end it, the subject itself of Fugue no.24 is made up of those twelve notes, as a sign of fulfilment.

What we have here, then, is a vision of the world, but for Bach this always remains divine in nature, anchored in a profoundly spiritual discourse. The Book of Revelation shows us the twenty-four elders singing the praises of God, in the culmination of creation with the double harmony of heaven and earth. Can we not discern them, here too, extolling the sonorous universe in its fullness, through the harmony of major and minor at last achieved, and indicating the course of time, from its origins to its end, from Alpha to Omega?

This is the greatness of Bach's genius: his works may be read at several levels that are never mutually exclusive, allowing us in their polysemy a diversity of stratified approaches, each one enriching the others. Perhaps it is also in this mysterious profusion that lies part of the wonder of The Well-Tempered Clavier, our daily 'pastime'...

Translation : Charles Johnston

PIERRE HANTAÏ harpsichord

Born in Paris in 1964, Pierre Hantaï took up music at the age of eleven, and soon decided to devote himself to the harpsichord, which he studied with Arthur Haas. Within a few years, he was giving his first concerts, in recital or with his brothers Marc and Jérôme Hantaï. He won several international prizes and spent two years working with Gustav Leonhardt.

In 1985, he formed Le Concert Français, a small orchestral ensemble, which he directs from the harpsichord. That same year, he shared the continuo with Gustav Leonhardt in Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea* in Nancy, began to play in sonata with Sigiswald Kuijken and became a member of La Petite Bande. He then met Jordi Savall, with whom he has worked regularly ever since. Pierre Hantaï now appears mainly as a soloist, in Europe, the United States and Japan.



JEAN- SÉBASTIEN BACH

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER

Von Gilles Cantagrel

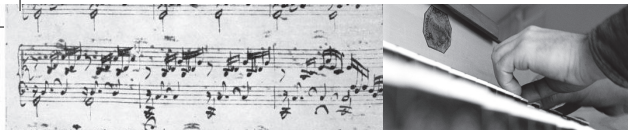
*L*ange Zeit wurde "Das Wohltemperierte Klavier" als Lehrwerk betrachtet. Allein der 1722 von Bach niedergeschriebene Titel scheint diese Auffassung zu bestätigen : *Das Wohltemperierte Clavier, oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend, Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib.*

Ein Studium also – wenn auch der Begriff näher zu bestimmen wäre. Eine technische Übung jedenfalls, welche Fingerfertigkeit und -unabhängigkeit sehr beansprucht. Aber das Gelingen eines solchen Studiums setzt das Nachdenken, die aktive geistige Beteiligung voraus. So muß die Textbearbeitung zur Werkanalyse, die Fingerübung zur Kompositionslehre führen. Bekanntlich war dies Bachs Unterrichtsmethode, der damit anfang, seine Schüler ans Klavier zu setzen, und sie mit viel zu schwierigen Werken konfrontierte. Da die Ausführung erst durch Studieren und Verstehen von Struktur und Sprache möglich wurde, mußten sie dabei ihre Begabung und Intelligenz, sowie ihren Fleiß beweisen. Dieser Methode nach schrieb der Komponist zunächst für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann, dann für seine anderen Kinder und seine Studenten die zweistimmigen *Inventionen* und dreistimmigen *Sinfonien* (ein echtes kontrapunktisches Lehrwerk), anschließend *Das*

wohltemperierte Klavier, das die Perspektive auf die Fuge sowie, in den Präludien, auf die Formanalyse überhaupt erweitert. Einige Jahre zuvor war er in der Choralvorspielsammlung *Das Orgelbüchlein* genauso verfahren, einem Werk, " worinne einem anfangenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen ", und das " dem Nechsten, draus sich zu belehren ", gewidmet ist.

In Wirklichkeit ist das Gesamtwerk dieses unverbesserlichen Pädagogen zugleich eine Quelle musikalischen Vergnügens und eine theoretische sowie praktische Musiklehre. Im Jahre 1782 bedauerte sein Schüler Kirnberger, daß " dieser große Mann nie irgendeine Musiktheorie geschrieben " habe. Hat Bach in der Tat keine didaktische Abhandlung verfaßt, so ist doch sein ganzes Werk die vollständigste, bedeutsamste, lebendigste Kompositionslehre. Die hier versammelten, so verschiedenen 24 Doppelseiten weisen so viele Arten auf, die Fuge aufzufassen und zu handhaben, genauso wie jedes Präludium, gleich einer neuen Klangdichtung, eigenartige und vielfältige Aussichten eröffnet, was die Kunst angeht, der Erfindungsgabe freien Lauf zu lassen und sie doch in immer erneuerte Formen hineinzuzwängen.

Jedoch wächst Bachs Lehre in dem *Wohltemperierten Klavier* darüber hinaus. In der Tat mischt er sich in die alte Debatte über das Stimmungssystem ein, die seit über einem Jahrhundert Theoretiker, Philosophen und Musiker beschäftigt – und zwar wieder durch seine Musik allein, ohne es in Worte fassen zu müssen. Die Beweisführung ist glänzend. Er führt den Beweis, daß es von nun an möglich ist, das Cembalo so zu stimmen, daß die reinen Intervalle der Tonleiter richtig gedämpft, " temperiert " werden, so daß alle Tonarten samt ihren Akkorden und Modulationen beliebig benutzt werden können und dabei aufgrund ihrer leichten Schwankungen einen individuellen Charakter sowie ihre eigene Kraft, Emotionen zu erzeugen, ihren Affekt behalten. Von da aus werden die zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonarten in entsprechend vielen Präludien und Fugen erprobt, die gleich den Schwingungen der Seele oder gleich Bruchstücken eines musikalischen psychologischen Selbstbildnisses jeweils das ganze Ausmaß ihrer eigenen emotionalen Register ausschöpfen. So wird dem Schaffen dank dem nun " wohltemperierten " Cembalo ein weites Feld geöffnet, indem das tonale System durch vollständiges Umfassen der Klänge gekrönt wird.



Denkt der Komponist – und zwar zu Recht ! – , sein Werk werde der " lehrbegerigen Jugend " von Nutzen sein und den " in diesem studio schon habil seyenden " gefallen (wobei er in demselben pädagogischen Projekt Studierende und Berufsmusiker erfaßt), so unterscheidet er doch zwischen Laien und Kennern, genauso wie Theologen die Grenze ziehen zwischen denen, die *in via* fortschreiten, und denen, die schon *in patria* angelangt sind ; aber er legt immer wieder Wert darauf, sich zugleich an alle zu wenden. Den Laien von heute wie von gestern sei es überlassen, das Heft auf gut Glück aufzuschlagen und sich dabei zu zerstreuen, gerührt oder hingerissen zu sein. Aber auch die besten Kenner werden hier die Gelegenheit dazu finden, eine bewundernswerte, nach einer sehr subtilen Rhetorik aufgebaute Ordnung auszukosten. Hier begegnet ihnen nämlich das Ideal des Barocks schlechthin, so wie Leibniz ihm huldigte, *Perfectio est harmonia rerum [...] identitas in varietate*, die Vollkommenheit ist die Harmonie der Dinge [...], die Identität in der Vielfalt.

Aber die Klangordnung verweist ständig auf eine weitere, und zwar auf eine kosmische, genauso wie seit Pythagoras und später, bei Beginn des XVII. Jahrhunderts, mit Galilei und Kepler, die musikalischen Gesetze als Spiegel der Sphärenharmonie erscheinen sowie der geheimen universalen Zahlenverhältnisse, der Bewegungen der Himmelskörper und der musikalischen Akkorde. Die zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonarten spiegeln nach menschlichem Maßstab und in der sinnlichen Welt die zwölf Tierkreiszeichen, die zwölf Monate im Jahr sowie die zwölf entsprechenden Instrumente wider. Die 24 Einsätze in der ersten Fuge offenbaren das Folgende, kündigen die 24 Präludien und Fugen des Werkes an. Offenbarung bedeutet Apokalypse. In der Mitte des Hefes, und zwar in der 12. Fuge, lassen Thema und Beantwortung die zwölf Noten der chromatischen Tonleiter erklingen. Und zum Schluß besteht das Thema der 24. Fuge allein aus diesen zwölf Noten, gleich einer Vollendung.

Eine Weltanschauung also, die aber bei Bach immer göttlicher Natur und in tiefer Geistlichkeit verankert ist. Die *Offenbarung* des Johannes zeigt uns, wie die 24 Greise

den Namen Gottes preisen, angesichts der durch die doppelte Harmonie von Himmel und Erde vollendeten Schöpfung. Kann man sie nicht auch hier hören, wie sie die Welt der Klänge in ihrer aus der endlich vollendeten Harmonie von Dur und Moll entstandenen Vollkommenheit besingen, den Anfang und das Ende aller Zeiten, das A und das O ?

Hier liegt die Größe von Bachs Genie, dessen Werke auf mehreren Ebenen zu lesen sind, welche einander nie ausschließen, sondern dank ihrer Polysemie vielschichtige Lesarten ermöglichen, die sich gegenseitig bereichern. Vielleicht liegt auch in dieser geheimnisvollen Fülle ein Teil der Zauberkraft des *Wohltemperierten Klaviers*, unseres täglichen " Zeitvertreibs " ...

Übersetzung : Francis Croix

PIERRE HANTAÏ Cembalo

Pierre Hantaï wurde 1964 in Paris geboren, begann sich mit elf Jahren intensiv mit Musik zu befassen und wandte sich schließlich mit Arthur Haas als Lehrer dem Cembalo zu. Sehr rasch gab er seine ersten Konzerte, solo oder mit seinen beiden Brüdern, Marc und Jérôme Hantaï, wurde mit internationalen Preisen ausgezeichnet und arbeitete zwei Jahre lang mit Gustav Leonhardt.

1985 gründete er ein kleines Ensemble, "Le Concert Français", das er am Cembalo dirigierte. Im gleichen Jahr spielte er gemeinsam mit Gustav Leonhardt in Nancy das Continuo in *Die Krönung der Poppea* von Monteverdi, übte sich dann mit Sigiswald Kuijken in der Kunst der Sonaten und trat in das Ensemble "La Petite Bande" ein. Kurz darauf begegnete er Jordi Savall, mit dem er bis heute zusammenarbeitet. Pierre Hantaï tritt heute zumeist als Solist in Europa, in den Vereinigten Staaten und in Japan auf.

