



Josh Cheatham

Julien Léonard

Skip Sempé

MARIN MARAIS (1656-1728)

LE SIEUR DE SAINTE-COLOMBE (1630/40-1691/1701)

Pièces de viole

Marais - Pièces de viole en do mineur / c minor - Livre III

1	Prélude (123)	2'28
2	Fantaisie et double (124/125)	1'40
3	Allemande (126)	3'13
4	Courante (127)	1'36
5	Sarabande grave (128)	3'46
6	Gigue (129)	1'52
7	Rondeau (130)	3'52
8	Menuet (133)	1'26

Sainte-Colombe - Concert XLVIII

9	Le Raporté	2'20
10	La Belle : Passacaille du rapporté	2'37
11	Chaconne rapportée	4'50

Marais - Pièces de viole en Sol mineur / g minor - Livre V

12	Prélude (63)	2'34
13	Allemande La Marianne (70)	3'00
14	Gigue La Pagode (67)	1'59
15	Sarabande (66)	3'33

Marais - Pièces de viole en Sol / G - Livre III / V (*)

16	Prélude (92)	2'28
17	Allemande La Magnifique et double (96/97)	5'01
18	Courante (98)	1'48
19	Sarabande grave (99)	3'44
20	Gigue a l'Angloise (100)	0'58
21	Gigue La Précieuse (*77)	1'42
22	Le Jeu de Volant (*87)	1'40
23	Chaconne (*83)	3'37

Marais

24	Sarabande a 2 violes en ré mineur / d minor - Livre I (69)	4'04
----	--	------

Total time 65'46

Josh Cheatham, *Viola da gamba / Basse de viole*

Anonymous, 17th century / 6 string (12-24)

Carmelo Ivo Iuliano, 2006 / 7 string after Romain Cheron (1-11)

Julien Léonard, *Viola da gamba / Basse de viole*

Judith Kraft, 2002 / 7 string after Michel Colichon

Skip Sempé, *Harpsichord / Clavecin / Cembalo*

Bruce Kennedy, 1985 / after 18th century French models

Marais & Sainte-Colombe

An interview with Skip Sempé

What made Marais a “virtuoso” in his own time, and how does that virtuosity translate into twenty-first century terms?

Marais was a “seventeenth-century virtuoso”. What this means is that the combined performance efforts of intimate music making and pure exhibitionism were employed just as much in chamber music as in the performance of large scale works such as opera and oratorio. So, “chamber music” in the seventeenth and eighteenth centuries did not bear the negative, snobbish connotations which the term earned in the nineteenth (and especially twentieth) centuries. In Baroque chamber music, there is a fascinating alternation between the popular and the chic... Marais and Louis Couperin have this particular charm in common.

Marais and Antoine Forqueray were the greatest masters of the viola da gamba, composing and performing in a manner made possible only by virtuoso understanding of the instrument’s most exotic capabilities. Marais employed very precise notation for an enormous variety of ornamentation, fingerings and bow strokes in order to encourage immediacy of expression, similar to the manner in which Quantz obsessed on the subject of dynamics. We must always remember that the composers were also quite often the performers!

And, the viol music of Marais must be *played*. It was difficult to study the music from “score” with the performing editions of Marais’ time, since

the solo parts and the bass parts were printed in separate books. The composer and the engraver made absolutely no attempt to integrate the music into a single printed unit. And, the mysterious *Concerts* of Sainte-Colombe need to be *played* as well – in their particular case, just to get a better understanding of such strange, highly personalized compositions before performing them.

French chamber music of the Baroque period is one of the finest and most important of all European decorative arts. The structure of the décor is that of the dance and expressive movement. The unfolding of events of the greatest variety is the key to the success of this exotic genre of musical composition in which virtuoso intimacy becomes the vehicle of both the composer and the interpreter.

What do we know about Sainte-Colombe and his *Concerts a deux violes esgales*?

Sainte-Colombe was the pupil of Hotman and the teacher of Marais. We know that Sainte-Colombe had two daughters who played the viol, and that the three concertised together as a trio. The *Concerts a deux violes esgales* (Suites for two equal viols) is a manuscript volume of 67 suites for two bass viols, which contain mostly what the French referred to as “character pieces”, meaning either portraits of people or musical *affects*, or sometimes both. These pieces are full of ornamentation and chords which take maximum advantage of the unique possibilities of expression and resonance of the viol. Here we have an example of a composer following purely musical fantasy, the direct result of an intimate mastery of expressive instrumental devices. These compositional practices often transcend or even

neglect the boundaries of musical form and harmony for the sake of character, colour, and *affect*.

In France in the mid seventeenth century, the most prized viols were the famous six string English instruments which were modified to include a seventh string in the bass. Sainte-Colombe is credited with this invention. Other than these few facts which were transmitted by contemporary chroniclers, we don't really know much about Sainte-Colombe.

What were the various musical functions of the bass viol? Why was it such an important instrument?

The wide range of the bass viol made it ideally suitable for both the *jeu de melodie* (melodic playing) as well as the *jeu de l'accompagnement* (bass line and continuo playing). In the *Concerts* of Sainte-Colombe, the *dessus* and *basse* parts even alternate between the two viol players. Decorated bass lines were almost as common as decorated melody lines. In fact, the *doubles* for the solo parts of the music of Marais resemble to a large extent the decorated bass lines in basso continuo parts which accompany many sonatas and cantatas. Marais' compositions include pieces for one, two and three viols with basso continuo.

As interpreters of their own music, the musicians of the French Baroque were consummate masters at combining their gestural vocabulary, their particularly rich harmonic language, and their unique, elaborate, and extraordinary catalogue of embellishments and ornamentation. When it came to finesse, suppleness, and the "push and pull" of rhythm and *tactus*, the French supposedly had no peer, and they were renowned for their astonishing ability to proceed imperceptibly and with the greatest ease

from the grand and noble to the relaxed and casual. To accomplish this seemingly impossible feat they subtly varied weight and accent by lengthening and shortening syllables according to a system derived from their language as they spoke it. Instrumentalists exploited this formality of expression every bit as much as vocalists did.

How is the performance practice required for the music of Marais related to French music, to viol playing, to singing, to illusion?

The effective translation and communication of French Baroque repertoire requires not only that those who perform it have a total command of the French musical vocabulary of well-defined and recurring gestures, but also that they be completely familiar and absolutely at ease with that vocabulary. These gestures are integrated into the musical structure but they are not built into the notes that the performers see before them on the printed or the manuscript page. These gestures are presented to the performers in a manner that is completely foreign to current musical training, performance habits, and interpretive standards.

The reinstitution of the tradition of *inégal* (notes of "unequal" value) in performance and the subsequent debate about what *inégal* really means and how it is to be applied in performance has been the centerpiece of the ongoing discussion of the interpretation of French Baroque repertoire. *Inégal*, quite simply, is the overall effect created by extreme, perhaps total nonchalance. It is similar to the singing of Edith Piaf. Piaf never would have stressed every syllable of *Michelle, ma belle* the way that The Beatles did. The effective application of *inégal* represents craft every bit as much as it represents art. Each age of composition and interpretation has its own especially devel-

oped manner of tempering agility with fragility. In the realm of decorative art, the magical conveyance of ephemeral imagery is the element that makes musical performance a one-time event *par excellence*. The listener is invited to participate fully in the musical experience. In the Parisian salons of the seventeenth and eighteenth centuries, this participation was one of ease and familiarity. In solo and chamber repertoire, the projection of the viola da gamba and of the harpsichord results from direct contact with their powerful sonorities. In France, this worship of instrumental sonority as reflected in the composition itself was cultivated as late as Chopin, the last in the great line of keyboard composer-virtuosi reaching back to the generation of Chambonnières and of the great eighteenth-century harpsichordists.

What was the influence of instrument making in France, particularly the viols played by the great seventeenth and eighteenth century French performers?

The workshops of Bertrand, Colichon and Ouvrard crafted magnificent seven string viols for Marais, the Forquerays and their contemporaries. The instruments supplied by the greatest French makers were the secret weapons of the great virtuosos; they were every bit as subtle, supple, and refined as the repertoire that was played on them. Once again, craftsmanship was the equal partner of art.

From the middle of the seventeenth century onwards, the French also made significant contributions to woodwind instrument making. The Hotteterre family invented, made, and played innovative and sophisticated recorders, flutes, oboes, and bassoons. These instruments were export-

ed to every corner of Europe. They were played at the courts of the English monarchs in Purcell's day, and at the Saxon and Prussian courts in Bach's. The workshops of Hemsch, Blanchet and Taskin made harpsichords of sensuous resonance for the Couperins, Rameau and Royer; the atelier of Clicquot produced organs of sonorous magnificence and kaleidoscopic color for de Grigny, d'Aquin, and Marchand.

The viol was always known as the single best imitator of the voice. How does one obtain the maximum effect from the viol music of Marais or Sainte-Colombe?

Marais composed four operas and even wrote a piece called *Les Voix Humaines* (The Human Voices). Lully's father-in-law Michel Lambert forged a direct link in the art of vocal music between the tradition of the Renaissance chanson and the *air de cour* of the mid seventeenth century. The harpsichordist d'Anglebert and the violist Marais employed and identified more ornament signs in their music than had ever been seen before in print. The careful study of the gamut of seventeenth century French printed music illustrates the gradual but inevitable transition from the fully written out ornamentation provided by Lambert to the ornament signs that d'Anglebert and Rameau used exclusively.

In vocal music (*air*, *cantate* and *tragédie-lyrique*), text and its projection are of prime importance. The decorative aspects consist of the ornamentation and the instrumental accompaniment, which are meant to serve the singer in maintaining the dramatic intentions of the text and the vocal line. The eighteenth century French cantatas are mini-operas on either classical or bucolic subjects. The instrumentalists, even in small chamber

music formations, were nonetheless expected to evoke all the passions of the opera orchestra: lightening, thunder, tempests, love, hate, abandon, and even earthquakes.

There are no substitutes for action and expression in music that is specifically conceived to unite composition with interpretive performance. The idea of “non-interpretation” developed by certain specialists of the last few decades is a particularly debased tradition. It is the unwillingness either to unite or separate profanity from profundity that has caused the grave misunderstanding and subsequent misinterpretation of certain earlier repertoires. Perhaps many later interpreters have steered away from the supposedly elusive French Baroque repertoire precisely due to the fact that its analysis has more to do with function than with form. This does not mean that the music is without form, or that the form is in some way poorly organized or obscure. But one must constantly be aware of the decorative ideal behind the conception and construction of the music in order to present it in a convincing manner.



Marais & Sainte-Colombe

Une interview avec Skip Sempé

Qu'est-ce qui a fait de Marais un « virtuose » en son temps, et comment cette virtuosité se traduit-elle en termes du vingt-et-unième siècle ?

Marais était un « virtuose du dix-septième siècle. » Cela signifie que les efforts combinés de production de musique intime et de musique de pur exhibitionnisme étaient déployés, autant en musique de chambre que dans des œuvres de plus d'ampleur, telles qu'opéras et oratorios. Ainsi, le terme « musique de chambre » au dix-septième et dix-huitième siècles ne comportait pas les connotations négatives ou quelque peu snobs, qu'il a pu avoir au dix-neuvième (et particulièrement au vingtième). En musique d'ensemble baroque, existe une alternance fascinante entre le populaire et le chic... Marais et Louis Couperin ont ce charme particulier en commun.

Marais et Antoine Forqueray furent les grands maîtres de la viole de gambe, composant et interprétant d'une manière que permettait seule une compréhension virtuose des possibilités les plus exotiques de l'instrument. Marais employait une notation très précise pour une énorme variété d'ornementations, de doigtés et de coups d'archet, afin de favoriser l'immédiateté de l'expression, tout comme la notation avec laquelle Quantz se montrait méticuleux de la question de la dynamique. Nous devons toujours nous rappeler que les compositeurs étaient aussi très souvent des exécutants!

Et la musique pour viole de Marais doit être *jouée*. Il était difficile d'étudier la musique à partir des « partitions » dans les éditions du temps de

Marais, car les parties de dessus et celles de la basse étaient imprimées en livres séparés. Le compositeur et l'imprimeur n'essayèrent nullement d'intégrer la musique dans un seul ouvrage imprimé. Et les mystérieux *Concerts* de Sainte-Colombe doivent, eux aussi, être *joués*, avant d'être exécutés en public – dans leur cas particulier, pour avoir une meilleure approche de compositions tellement étranges et hautement personnelles.

La musique de chambre française de la période baroque est l'une des plus belles et des plus importantes parmi les productions artistiques européennes. La structure du « décor » est celle de la danse et du mouvement expressif. Le déploiement d'occurrences de la plus grande variété est la clé du succès de ce genre original de composition musicale, dans laquelle l'intimité virtuose devient le vecteur à la fois du compositeur et de l'interprète.

Que savons-nous de Sainte-Colombe et de ses *Concerts à deux violes esgales* ?

Sainte-Colombe fut l'élève de Hotman et le professeur de Marais. Nous savons que Sainte-Colombe avait deux filles qui jouaient de la viole et que tous trois se produisaient en trio. Les *Concerts à deux violes esgales* forment un volume manuscrit de 67 suites pour deux basses de viole, contenant principalement ce que les Français entendent par des « pièces de caractères », signifiant soit des portraits de personnes, soit des affects musicaux, ou parfois les deux. Ces pièces sont pleines d'ornementations et d'accords, profitant au maximum des possibilités uniques d'expression et de résonance de la viole. Nous avons ici l'exemple d'un compositeur poursuivant une fantaisie purement musicale, résultante directe d'une maîtrise intime des dispositifs expressifs de son instrument. Ces pratiques de composition

transcendent ou même passent outre les limites de la forme musicale et de l'harmonie au bénéfice du caractère, de la couleur et de l'affect.

En France, au milieu du dix-septième siècle, les violes les plus prisées étaient les fameux instruments anglais à six cordes qui furent modifiés pour y inclure une septième corde à la basse. On attribue cette invention à Sainte-Colombe. A part ces quelques faits qui ont été transmis par des chroniqueurs de son temps, nous ne savons pas grand-chose de Sainte-Colombe.

Quelles étaient les différentes fonctions de la viole de gambe ? Et pour quoi était-ce un instrument si important ?

L'éventail de possibilités de la basse de viole en fait un instrument approprié pour le *jeu de mélodie* comme pour le *jeu de l'accompagnement*. Dans les *Concerts* de Sainte-Colombe, les parties de dessus et de basse alternent même entre les deux interprètes. Des lignes de basse ornées étaient presque aussi habituelles que des lignes mélodiques ornées. En fait, les *doubles* de parties de dessus chez Marais ressemblent pour une grande part aux lignes de basse ornées des parties de basse continue accompagnant de nombreuses sonates et de nombreuses cantates. Les compositions de Marais comportent des pièces pour une, deux ou trois violes avec une basse continue.

En tant qu'interprètes de leur propre musique, les musiciens du baroque français étaient des maîtres consommés dans l'art de combiner leur vocabulaire gestuel, leur langage harmonique particulièrement riche et leur catalogue d'ornementations et d'embellissements, vraiment unique, élaboré et extraordinaire. S'agissant de finesse, de souplesse et de sens des contrastes du rythme et du tactus, les Français étaient connus pour n'avoir

pas d'égal et ils étaient renommés pour leur remarquable habileté à passer imperceptiblement et avec la plus grande facilité du registre grandiose et noble au registre simple, détendu et désinvolte. Pour accomplir ce tour de force à première vue impossible, ils variaient subtilement la force et l'accent en allongeant ou en écourtant les syllabes musicales, selon un système dérivé de leur langue telle qu'ils la parlaient. Les instrumentistes exploitent ce procédé d'expression tout autant que les chanteurs.

Comment l'exécution est-elle requise pour la musique de Marais, en ce qui concerne la musique française son interprétation à la viole, le chant, l'illusion ?

La traduction effective et la communication du répertoire baroque français requiert de ceux qui le jouent non seulement qu'ils aient une maîtrise totale du vocabulaire musical français, dans ses traits les plus définis et habituellement établis, mais aussi qu'ils soient totalement familiers et à l'aise avec cette grammaire. Ces traits font partie intégrante de la structure musicale, mais ne sont pas inscrits dans les notes que les interprètes ont devant les yeux sur la page imprimée ou manuscrite. Cette manière de jouer se présente aux interprètes d'une façon totalement étrangère à l'éducation musicale courante, aux habitudes d'exécution et aux standards d'interprétation. La réintroduction de la tradition de l'*inégal* (notes de valeur « inégale ») dans l'interprétation et le débat subséquent sur ce que cela signifie réellement et comment cela doit s'appliquer en pratique, a été le centre d'éternelles discussions sur l'interprétation du répertoire baroque français. L'inégalité est tout simplement l'effet global créé par une nonchalance extrême, peut-être même totale. C'est semblable à la manière de chanter

d'Edith Piaf. Piaf n'aurait jamais accentué les syllabes de *Michelle, ma belle*, comme le faisaient les Beatles. L'application effective de cet *inégal* représente du métier tout autant que du sens artistique.

Chaque époque de composition et d'interprétation a sa manière particulière de tempérer l'agilité par la fragilité. Dans le domaine de l'art décoratif, la transmission magique de l'imagerie éphémère est l'élément qui fait de la prestation musicale un événement unique et exclusif, *par excellence*. L'auditeur est invité à participer pleinement de l'expérience musicale. Dans les salons parisiens des dix-septième et dix-huitième siècles, cette participation était celle de l'aisance et de la familiarité. Pour le répertoire soliste ou de chambre, la projection de la viole de gambe comme celle du clavecin résultent d'un contact direct avec leurs puissantes sonorités. En France, ce culte de la sonorité instrumentale qui se reflète jusque dans la composition elle-même, a été cultivé jusqu'à l'époque de Chopin, le dernier dans la ligne des grands compositeurs virtuoses pour le clavier, rappelant la génération de Chambonnières et, par la suite, des grands clavecinistes du dix-huitième siècle.

Quelle fut l'influence de la facture d'instruments en France, particulièrement les violes jouées par les grands interprètes français des dix-septième et dix-huitième siècles?

Les ateliers de Bertrand, Colichon et Ouvrard fabriquèrent de magnifiques violes à sept cordes pour Marais, les Forqueray, et leurs contemporains. Les instruments livrés par les grands facteurs français étaient l'arme secrète des grands virtuoses ; ils étaient tout aussi subtils, souples et raffinés que le répertoire qui se jouait grâce à eux. Une fois encore, le métier artisanal était l'égal partenaire de l'art.

A partir de la moitié du dix-septième siècle, les Français apportèrent aussi une importante contribution à la facture des bois. La famille Hotteterre conçut, fabriqua et joua des flûtes à bec, des flûtes traversières, des haut-bois et des bassons. Leurs instruments s'exportèrent aux quatre coins de l'Europe. Ils étaient joués dans les cours des monarques anglais, au temps de Purcell, dans les cours saxonnnes et prussiennes au temps de Bach. Les ateliers de Hemsch, Blanchet et Taskin fabriquèrent des clavecins d'une sensuelle résonance pour les Couperin, Rameau et Royer ; l'atelier de Clicquot produisit des orgues d'une magnificence sonore et de couleurs kaléidoscopiques pour de Grigny, Daquin et Marchand.

La viole a toujours été réputée pour être le meilleur imitateur de la voix. Comment obtient-on le maximum d'effet de la musique pour viole de Marais ou Sainte-Colombe?

Marais composa quatre opéras et écrivit même une pièce intitulée *Les Voix Humaines*. Le beau-père de Lully, Michel Lambert forgea, dans l'art de la musique vocale, un lien direct entre la tradition de la chanson de la Renaissance et *l'air de cour* du milieu du dix-septième siècle. Le claveciniste d'Anglebert et le violiste Marais utilisèrent et identifièrent plus de signes ornementaux dans leurs musiques écrites qu'on n'en avait jamais vus auparavant. L'étude approfondie de l'éventail de musique imprimée au dix-septième siècle en France illustre l'évolution progressive de l'ornementation totalement écrite chez Lambert, aux signes d'ornements que d'Anglebert et Rameau utilisèrent exclusivement.

Dans la musique vocale (*air, cantate et tragédie lyrique*) le texte et sa projection sont d'une importance capitale. Les aspects décoratifs consistent en

ornementation et accompagnement musical, qui sont prévus pour servir le chanteur, en maintenant les intentions dramatiques du texte et de la ligne musicale. Les cantates françaises du dix-huitième siècle sont des mini-opéras, sur des sujets classiques ou bucoliques. Cependant, les instrumentistes, même en petites formations de chambre, étaient censés évoquer toutes les passions comme un orchestre d'opéra : éclair, tonnerre, tempêtes, amour, haine, abandon, et jusqu'aux tremblements de terre. Il n'existe pas de substitut à l'action et à l'expression en musique qui ne soit spécifiquement conçu pour unir la composition et l'interprétation. L'idée de « non interprétation », défendue par certains spécialistes des dernières décennies est une tradition particulièrement dénuée de fondement. C'est l'absence de disposition à unir ou à séparer le profane du profond qui a causé le grave malentendu et l'interprétation erronée de certains répertoires anciens. C'est peut-être pour cela que de nombreux interprètes plus tardifs ont abandonné le répertoire baroque français, supposé évasif, précisément parce que son analyse a plus à voir avec la fonction qu'avec la forme. Ceci ne veut pas dire que la musique n'a pas de forme, ni que la forme est, d'une certaine façon, mal organisée ou obscure. Mais on doit constamment avoir à l'esprit que l'idéal décoratif est derrière la conception et la construction de la musique afin de la présenter d'une manière convaincante.

Marais & Sainte-Colombe

Ein Interview mit Skip Sempé

Welche Qualitäten machten Marais zu einem "Virtuosen" in seiner Zeit, und wie verhält sich diese zu Vorstellungen von Virtuosität im einundzwanzigsten Jahrhundert?

Marais war ein Virtuose des siebzehnten Jahrhunderts. Das bedeutet, dass bei ihm die gesamte Skala zwischen intimem Musizieren und purem Exhibitionismus in allen Genres zum Ausdruck kam, ob es sich nun um Kammermusik oder um große Werke wie Opern und Oratorien handelte. Das Wort „Kammermusik“ hatte daher im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nicht die negativen, elitären Konnotationen die es im neunzehnten und speziell in zwanzigsten Jahrhundert erwarb. In der barocken Kammermusik finden wir einen faszinierenden Wechsel zwischen dem Beliebten und dem Eleganten... Marais und Louis Couperin haben diesen speziellen Charme gemeinsam.

Marais und Antoine Froqueray waren die größten Meister der Viola da Gamba. Sie komponierten und spielten in einer Weise, die nur durch das virtuose Verstehen der exotischsten Möglichkeiten des Instruments möglich wurde. Marais bediente sich einer sehr präzisen Notation für eine gewaltige Menge von Verzierungen, Fingersätzen und Bogenstrichen, die alle den direkten Ausdruck fördern sollten – ähnlich wie Quantz, wenn er sich immer wieder mit der Dynamik beschäftigte. Wir müssen nicht vergessen dass damals die Komponisten sehr häufig die Ausführenden waren!

Die Gambenmusik von Marais muss denn auch *gespielt* werden. Bei den Musikdrucken aus der Zeit Marais' war es schwierig, die Musik anhand der Noten zu studieren: die Solostimmen und die Bassstimme waren in verschiedenen Büchern gedruckt. Komponisten und Stecher machten absolut keinen Versuch, die Musik in einer einzigen gedruckten Einheit zusammenzubringen. Auch die mysteriösen *Concerts* von Sainte-Colombe müssen *gespielt* werden – in ihrem speziellen Fall besonders darum, damit man einen besseren Begriff von diesen fremdartigen, hochpersönlichen Kompositionen bekommt, bevor man sie aufführt.

Die französische Kammermusik des Barock ist eine der edelsten und wichtigsten der europäischen dekorativen Künste. Die Struktur ihres Dekors ist der Tanz oder das expressive Musikstück. Die Entfaltung des musikalischen Geschehens ist der Schlüssel zum Erfolg dieses exotischen musikalischen Genres, in dem virtuose Intimität zum Antrieb wird, sowohl für den Komponisten als auch für den Interpreten.

Was wissen wir über Sainte-Colombe und seine *Concerts a deux violes esgales*?

Sainte-Colombe war ein Schüler Hotman's und der Lehrer von Marais. Wir wissen, dass Sainte-Colombe zwei Töchter hatte, die Gambe spielten, und dass die drei zusammen als Trio konzertierten. Die *Concerts a deux violes esgales* sind als Manuskript erhalten; sie umfassen 67 Suiten für zwei Bassgamben, die meistenteils so genannte „Charakterstücke“ enthalten – dies sind entweder Portraits bestimmter Personen oder musikalischer Affekte, oder manchmal beides zusammen. Diese Stücke sind voll von Ornamenten und Akkorden, welche die einzigartigen expressiven und

klanglichen Möglichkeiten der Gambe maximal ausnutzen. Wir haben hier ein Beispiel eines Komponisten, der ungehemmt seiner musikalischen Phantasie folgt, die wiederum das direkte Resultat der Beherrschung des expressiven Potentials seines Instruments ist. Solche kompositorische Praxis übersteigt oder negiert sogar die Begrenzungen der musikalischen Form und der Harmonie, einzig zum Zweck des Charakters, der Farbe und des Affektes.

Die meistgeschätzten Gamben im Frankreich des mittleren siebzehnten Jahrhunderts waren die berühmten sechssaitigen Instrumente aus England, welche umgebaut und mit einer siebten Basssaite versehen wurden. Man glaubt, dass Saint-Colombe diese Erfindung machte. Abgesehen von dieser Information, die uns durch zeitgenössische Quellen erhalten ist, wissen wir wirklich nicht so viel über Sainte-Colombe.

Was waren die verschiedenen musikalischen Funktionen der Bassgambe? Warum war dieses Instrument so wichtig?

Der große Tonumfang der Bassgambe machte sie gleichermaßen hervorragend geeignet für *jeu de melodie* und *jeu de l'accompagnement*. In Sainte-Colombes *Concerts* alternieren die *dessus* und *basse* Partien sogar zwischen den zwei Gambenspielern. Verzierte Basslinien waren beinahe so häufig wie verzierte Melodien. So ähneln die *doubles* der Solostimmen von Marais' Musik häufig den verzierten basso continuo Stimmen, welche viele Sonaten und Kantaten begleiten. In den Kompositionen von Marais finden sich Stücke für eine, zwei und drei Gamen mit basso continuo.

Da sie Interpreten ihrer eigenen Musik waren, waren die Musiker des französischen Barock unübertroffene Meister im Kombinieren ihres Repertoires

von Gesten, ihrer ausgesprochen reichen harmonischen Sprache und ihres einzigartigen, umfassenden und außergewöhnlichen Kataloges der Verzierungen. In Hinblick auf Finesse, Flexibilität und auf das Geben und Nehmen im Rhythmus und Taktus waren die Franzosen wahrscheinlich ohne Gleichen, und sie waren berühmt für ihre erstaunliche Fähigkeit, ungemerkt und mit größter Leichtigkeit zwischen dem Grossen, Noblen und dem Entspannten und Saloppen abzuwechseln. Diese scheinbare Unmöglichkeit erreichten sie, indem sie mittels einer Verlängerung oder Verkürzung der Silben die Gewichtung und die Akzente variierten, in einer Art die ihrer Sprache ähnlich war. Die Instrumentalisten bedienten sich solcher expressiven Mittel genau so viel wie die Sänger.

Wie verhält sich die Aufführungspraxis für Marais zur französischen Musik, zum Gambenspiel, zum Gesang, zur Illusion?

Um das französische Barockrepertoire auf effektive Weise zu übersetzen müssen die Ausführenden nicht nur das französische musikalische Vokabular der fein definierten und wiederkommenden Gesten vollständig kennen, sondern sie müssen dieses Vokabular vollkommen und mit Leichtigkeit beherrschen. Diese Gesten sind in die musikalische Struktur integriert; sie sind nicht einfach nur in den Notentext, den der Ausführende vor sich sieht, eingebaut. Die musikalischen Gesten werden dem Musiker auf eine Art nahe gebracht, die dem modernen musikalischen Training, den modernen Aufführungsgewohnheiten und Interpretationsstandards in keiner Weise entspricht.

Die Wiederbelebung der Aufführungstradition des *inégalen* Stils (das Spiel der Noten in ungleichen Werten) und die darauf folgende Debatte dar-

über, was *inégal* denn nun eigentlich bedeutet, sind immer das Kernstück der laufenden Diskussion über französische Interpretation gewesen. Einfach ausgedrückt ist *inégal* der allgemeine Effekt, der von einer extremen, vielleicht sogar totalen Nonchalance hervorgerufen wird. Es ähnelt dem Gesangsstil von Edith Piaf. Piaf hätte zum Beispiel niemals jede Silbe von *Michelle, ma belle* auf die Art der Beatles akzentuiert. Die effektive Anwendung des *inégal* erfordert Kunstfertigkeit in gleichem Masse, wie es selbst die Kunst repräsentiert.

Jede Periode der Komposition und Interpretation hat seine eigene speziell entstandene Art, Beweglichkeit mit Zerbrechlichkeit zu mischen. Die magische Vermittlung einer Bildsprache der Vergänglichkeit macht, innerhalb der dekorativen Künste, die Musik zu einem einmaligen Ereignis *par excellence*. Der Hörer wird eingeladen, vollkommen am musikalischen Erlebnis teilzunehmen. In den Pariser Salons des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts war diese Teilnahme ein Ding der Leichtigkeit und Vertrautheit im Umgang mit dem Stil. Die Projektion der Gambe der Cembalos in der solistischen Musik und im Kammermusikrepertoire ist ein Resultat des direkten Kontakts mit ihrem kraftvollen, sonoren Klang. Diese Widerspiegelung der Anbetung instrumentalen Klanges in den Kompositionen selbst wurde in Frankreich bis zu Chopin hin kultiviert, dem letzten in einer langen Reihe von Komponisten-Virtuosen auf dem Tasteninstrument, die bis zur Generation von Chambonnieres und den großen *Clavecinistes* des achtzehnten Jahrhunderts zurückreicht.

Wie groß war der Einfluss des Instrumentenbaus in Frankreich, vor Allem in Hinblick auf die Gamben, die von den großen französischen Virtuosen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gespielt wurden?

Die Ateliers von Bertrand, Colichon und Ouvrard stellten herausragende siebensaitige Gamben für Marais, die Forquerays und andere Zeitgenossen her. Die Instrumente der größten französischen Instrumentenmacher waren die Geheimwaffen der großen Virtuosen; sie entsprachen in Subtilität, Anpassungsfähigkeit und in ihrem Grad der Verfeinerung in jeder Weise der Musik, die auf ihnen gespielt wurde. Wiederum war hier die Kunstfertigkeit ein gleichwertiger Partner der Kunst.

Ab Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lieferten die Franzosen auch einen wichtigen Beitrag zum Holzblasinstrumentenbau. Die Hotteterre-familie erfand, verfertigte und spielte innovative und hochwertige Blockflöten, Flöten, Oboen und Fagotte. Diese Instrumente wurden in ganz Europa verkauft. Sie wurden auf den Höfen der englischen Monarchen aus Purcells Zeit ebenso gespielt wie an den sächsischen und preußischen Höfen zur Zeit Bachs. Die Ateliers von Hemsch, Blanchet und Taskin machten Cembali von gefühlvollem Ton für die Couperins, für Rameau und Royer; die Werkstatt Cliquots machte großartig sonore Orgeln mit kaleidoskopischen Klangfarben für de Grigny, d'Aquin und Marchand.

De Gambe war immer bekannt als der allerbeste Imitator der Stimme. Wie erreicht man den größten Effekt mit der Gambe in der Musik von Marais oder Sainte-Colombe?

Marais komponierte vier Opern und schrieb sogar ein Stück, dass *Les Voix Humaines* hieß. Lully's Schwiegervater Michel Lambert stellte in der

Kunst der Vokalmusik eine direkte Verbindung zwischen der Tradition des Renaissancechansons und den *air de cour* der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts her. Der Cembalist d'Anglebert und der Gambist Marais verwendeten und definierten mehr Verzierungszeichen in ihrer Musik, als jemals zuvor in gedruckter Musik vorgekommen war. Ein genaues Studium der gesamten Entwicklung der französischen Musikdrucke des siebzehnten Jahrhunderts illustriert die gradweise aber unausweichliche Veränderung, die von der voll ausgeschriebenen Ornamentik bei Lambert zu den Verzierungszeichen hinführt, die d'Anglebert und Rameau ausschließlich verwendeten.

In der Vokalmusik (*air*, *cantate* und *tragédie-lyrique*) sind Text und Projektion am wichtigsten. Der dekorative Aspekt wird von den Verzierungen und von der instrumentalen Begleitung vertreten, die den Sänger in der Aufrechterhaltung der dramatischen Intentionen des Textes und der Melodie unterstützen. Die französischen Kantaten des achtzehnten Jahrhunderts sind mini-Opern mit klassischem oder bukolischem Inhalt. Von den Instrumentalisten wurde, selbst in kleinen, kammermusikalischen Formierungen, die kompletten Passionen eines Opernorchesters erwartet: Blitz und Donner, Unwetter, Liebe, Hass, Verlassenheit und sogar Erdbeben. Es gibt keinen Ersatz für ein musikalisches Handeln und einen musikalischen Ausdruck, welche speziell dazu entwickelt wurden, Komposition und interpretierende Aufführung zu vereinen. Das Konzept der „Nicht-Interpretation“, das in den letzten Jahrzehnten von einigen Spezialisten entwickelt wurde, ist eine besonders unfundierte Tradition. Hinter dem grundlegenden Nichtverständnis und der daraus folgenden Fehlinterpretation manchen früheren Repertoires steckt der Unwillen, entweder Profanes von

Profundem zu trennen oder aber sie zu vereinigen. Vielleicht haben viele spätere Interpreten genau darum Abstand von dem angeblich unzugänglichen französischen Barockrepertoire genommen, weil seine Analyse mehr mit seiner Funktion zu tun hat als mit seiner Form. Das bedeutet nicht, dass die Musik ohne Form ist oder dass Ihre Form in irgendeiner Weise schlecht organisiert oder undeutlich ist. Aber man muss sich das dekorative Ideal hinter der Konzeption und Konstruktion dieser Musik immer vor Augen führen, wenn man sie auf eine überzeugende Art darstellen will.



Recorded 2008

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Producer: Alessandra Galleron

Recording Engineer & Digital editing: Alessandra Galleron

Musical editing: Josh Cheatham, Jasu Moisio

French translation: Irène Bloc

German translation: Tilman Skowroneck

Photos: Mirjam Devriendt (cover)

Régis d'Audeville (booklet) / Paradizo 2008 (video)

Artwork: Massimo Polvara

Anonymous 17th century viola da gamba
courtesy of Martin & Susanne Skowroneck

www.skipsempe.com
www.stravagante.com

PARADIZO

Consort Music & Airs for the Flute

Julien Martin

Capriccio Stravagante

Skip Sempé

PA0001

•

TELEMANN

Ouverture for Recorder Fantasias

Concerto for Recorder & Viola da gamba

Julien Martin

Josh Cheatham

Capriccio Stravagante

Skip Sempé

PA0002

•

SCARLATTI

Duende Harpsichord Sonatas

Skip Sempé

Olivier Fortin

PA0003

LA PELLEGRINA *Intermedii 1589*

Dorothée Leclair, Monika Mauch,
Pascal Bertin, Stephan van Dyck,
Jean-François Novelli, Antoni Fajardo

Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Collegium Vocale Gent

Skip Sempé

PA0004

•

RAMEAU

La Pantomime Pièces de clavecin

Skip Sempé
Olivier Fortin

PA0005

Detailed catalogue
&
Forthcoming releases
www.paradizo.org



Josh Cheatham / Julien Léonard / Skip Sempé

Paradizo

PA0006