



**TELEMANN**

*Ouverture for Recorder • Fantasias  
Concerto for Recorder & Viola da gamba*

Julien Martin

*Capriccio Stravagante*

Skip Sempé

# GEORG PHILIPP TELEMANN

*Ouverture for Recorder*

*Fantasias for Recorder*

*Concerto for Recorder & Viola da gamba*

**Ouverture for Recorder, Strings & Basso continuo in a minor**

1	Ouverture	10'46
2	Les Plaisirs	5'36
3	Air à l'Italien	6'07
4	Menuets 1 & 2	3'17
5	Réjouissance	2'17
6	Passepieds 1 & 2	1'44
7	Polonaise	3'12

Julien Martin, *recorder*

Capriccio Stravagante

Sophie Gent & Tuomo Suni, *violins*

Marta Paramo, *viola*

Jean-Christophe Marq, *violoncello*

Josh Cheatham, *viola da gamba & contrabass*

Olivier Fortin, *organ & harpsichord*

Skip Sempé, *harpsichord*

**Fantasias for Recorder**

8	Fantasia in b minor	3'20
9	Fantasia in e minor	4'43
10	Fantasia in A Major	3'47

Julien Martin, *recorder*

**Concerto for Recorder, Viola da gamba, Strings & Basso continuo in a minor**

11	Grave	4'17
12	Allegro	4'15
13	Dolce	3'47
14	Allegro	4'09
Total time		61'17

Julien Martin, *recorder*

Josh Cheatham, *viola da gamba*

Capriccio Stravagante

Sophie Gent, *violin*

Tuomo Suni, *viola*

Emily Robinson, *violoncello*

Benoit Vanden Bemden, *contrabass*

Skip Sempé, *harpsichord*

# Telemann

## An interview with Skip Sempé & Julien Martin

**Could you say a few words of introduction about the Baroque Ouverture?**

**Skip Sempé:** Ouvertures followed by a suite of dance movements make up so much of Baroque music that any consideration of Baroque repertoire is impossible without some concentration on the art of the suite. Bach, Telemann, Rameau, Lully... the list of musicians who engaged in this form is as important as it is endless. Other than the Italian forms of concerto and trio sonata, the "French" suite is *the* Baroque musical form. In addition, the Telemann Ouverture for Recorder is *the* recorder Ouverture of the entire Baroque period, national boundaries notwithstanding.

**How do you go about projecting the character of the various dance movements?**

**Skip Sempé:** The most important communication tool of any dance movement is its character. Unlike strict polyphony (fugue, ricercar, capriccio), the movements of a suite provide a unique combination of the functional and the decorative. The projection of character of a musical composition relies almost exclusively on images and gestures, and the resulting gestures serve to remove the predictability of stiff music making. The trouble began when *analysis* replaced *metaphor* in musical conception and musical thinking. One must rehearse the gestures and

make them an integral part of the expression, rather than forcing a heavy handed, mid 20<sup>th</sup> century Germanic style of playing on the ensemble. Just think of a silent movie... As in a silent movie, the gestures are presented by the performers in a manner that is completely foreign to current training, performance habits and interpretive standards of modern cinema. The essential elements behind compelling and convincing musical expression include a mastery of inflection and unpredictability.

**How many different recorders are played? Have there been recent developments in the sound of the recorder?**

**Julien Martin:** Two recorders are used, an alto in F for the Ouverture and the Concerto, and a "voice flute" in D for the Fantasias. Both were made by Ernst Meyer, after the 18<sup>th</sup> century maker Denner, and the sounds are rich, flexible and powerful - not always what one expects from a recorder. Meyer is in a line of master recorder makers including Hans Coolsma in Holland, Friedrich von Huene in Boston and Fred Morgan in Australia, all of whom have contributed to the evolution of recorder making in the last forty years. Antique recorders, unlike antique harpsichords or antique viols, are more or less "used up". This means that they rarely sound as the original maker intended, since one only has to make small changes to the windway or the voicing, and the original idea of the maker can get lost quickly and forever.

**And the sound of the viola da gamba has changed as well...**

**Skip Sempé:** The performance aesthetic and the production of sound of this instrument changed quite radically in the last twenty years. In the

1950s, the viola da gamba, resurrected almost exclusively to play Bach, was expected to sound like a large viola, nothing more. But, from the mid 1980s, a much fuller sound was expected of the viola da gamba, as performers began to realize that they were dealing with a bass instrument with a great potential of resonance. This was partially due to the rediscovery of French solo viol music, such as the works of Marais. An added dimension of emotional output also goes along with the nobility of resonance of these bass instruments. This applies, of course, not only to solo music, but also to the manner in which the bass lines are played in ensemble music.

**Could you speak a bit about other Baroque instruments, and in particular Telemann's skill in writing for different instruments?**

**Julien Martin:** Telemann wrote idiomatically for each specific musical instrument of his time, and his compositional style reflects the considerations regarding the special traits and tendencies of the instrument in question - recorders, violas da gamba, violins, oboes, traversos. So, as a kind of "sound conceptualist", he understood the various arts and sciences behind the construction of musical instruments, their playing techniques, instrumental colors and textures.

As with Bach, Telemann was not indifferent to the evolution of taste with regard to instrumentation. For instance, the Concerto, which was written for the somewhat odd combination of recorder, viola da gamba, violin, viola and basso continuo. Instrumentation in much Baroque music is specially conceived to work on human emotions through the magic use of sound and texture.

**What are your observations regarding the question of French style as it relates to German music, both then and now?**

**Skip Sempé:** The French style basically took over late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> century European music making, partially since it was both the greatest school of dance and gesture of that period. But, the late 20<sup>th</sup> century French style of performance, which is often rather too stiff to be optimally effective, is more of a pedantic invention of our own time and a reflection of preconceptions rehashed from German traditions than a properly charged manner of communicating real gesture. We attempt to go further than this approach. A thorough consideration of Baroque music which includes elements of the "uncertain" and the "atmospheric" will show that the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century French styles, in their time, probably achieved musical results which were generally more supple and resonant than are generally practiced today.

**And you must have some observations about the German style as well...**

**Skip Sempé:** The German tradition is an altogether different subject. What went on in Dresden, Berlin or Darmstadt in the 18<sup>th</sup> century is open to speculation, though we know of great Italian and French influences at those courts. Many mid 20<sup>th</sup> century exploits in the "Baroque field" focused on "historic preservation", not on the repertoire of a specific country or a specific time, but on the conservation, restoration, playing, and recording of historic European organs. The preservation of these organs and the whirlwind of debate that often surrounded the individual projects proved incontrovertibly that these instruments were to be considered historic monuments.

The easily accessible “sound images” of the divergent sonorities of the great organs of the past, made possible by the worldwide dissemination of the commercial recordings made on historic organs during the 1950s and 60s, was of inestimable influence on the burgeoning development of the early music movement. These historic organs were perhaps the first real “period instruments” to be taken seriously, since they were more imposing than any recorder, viola da gamba or harpsichord.

What would be performed on these organs? Baroque music, of course, and primarily the music of Bach and his precursors. Because the majority of “interesting” organs just so happened to be located in Germany and Holland, the Germanic musical ideal of performance reigned supreme in the choice of the artists who would receive the honor of recording on these instruments. No one at that time really cared about historic organs in France, Italy or Spain. Those interests came later.

The Germanic attitudes that effectively suffocated all the competing aesthetic principles for the performance of Renaissance and Baroque music had gained the upper hand. The idea of the historic organs, the repertoire, and the artists chosen to record that repertoire on those instruments was partially devised to prove that the only solution to the “problem” of how to interpret “serious” European classical music - particularly Bach and music composed before 1750 - in the post World War Two era was the Germanic one. And then, the big problem, for which the wrong solution was applied: the music of the Latin countries, were it to be performed at all, would have to be performed according to Germanic tenets of musical interpretation. This was a disaster for all classical music, *including* German music.

**Regarding the solo Fantasias, they must require a particular kind of imagination...**

**Julien Martin:** Repertoire for one instrument alone, is in a special category because only one general sound is required. That is of course a challenge, so the phrasing and the gestures need a kind of “amplification” or exaggeration in order to make the instrument create different emotional registers and affects. The solo Fantasias actually constitute a kind of disguised writing for a treble and a bass instrument performed by only one player, not unlike the Bach solo violin sonatas and partitas, or the partita for solo flute.

**Ornamentation “completes” the notes on the written page. Is ornamentation a secret language?**

**Julien Martin:** Everyone knows that ornamentation is an essential element of all Baroque music, instrumental or vocal. But, one has to know lots of different Baroque repertoire in order to be really well versed in the art of ornamentation. Different musical instruments, for instance wind or stringed instruments, have vastly different playing techniques, and it is partially these playing techniques that influence how the performer develops an ultra sensitivity to his instrument. This relationship between the player and his instrument is perhaps the secret language. In fact, the musical instrument dictates more than is generally considered, and the player molds and shapes sounds and phrases according to both the general and specific qualities of his instrument.

Since much of the early music revival has been based around questions of how to play Bach, how does Telemann fit into that generation and tradition?

**Skip Sempé:** Solo music, Ouvertures and Concerti formed a large volume of Baroque instrumental repertoire. Well rehearsed or hardly rehearsed, musicians always performed with optimum commitment, expression and impact. Bach and Telemann worked in the same country, in the same genres, and were under more or less the same influences. Though Bach was the greater contrapuntalist as well as the greater composer, it would be a repeat of a mistake of the past to consider Telemann's output as purely decorative. It is precisely the combination of the functional and the decorative that make certain Baroque suites so unmistakably French. Quite possibly, Bach was attempting to improve on the French style, rather than actually paying homage to it.

## Telemann

### Une interview avec Skip Sempé & Julien Martin

**Pourriez-vous dire quelques mots sur l' Ouverture Baroque ?**

**Skip Sempé :** Les Ouvertures et les Suites de danses composent une si grande partie du répertoire baroque qu'il est inconcevable de faire un travail sur le Baroque sans accorder une attention soutenue à la suite. Bach, Telemann, Rameau, Lully..., la liste de musiciens ayant adopté cette forme est infinie. Plus que les genres italiens du concerto et de la sonate en trio, la « suite française » est la forme instrumentale baroque par excellence. Et l'Ouverture de Telemann pour flûte à bec est certainement *la* suite pour flûte à bec de toute l'époque baroque, tous pays confondus.

**De quelle manière illustrez-vous les caractères des divers mouvements de danse ?**

**Skip Sempé :** Le caractère d'un mouvement de danse est son principal outil de communication. Contrairement à la polyphonie stricte (fugue, ricercar, capriccio), les mouvements d'une suite reflètent une combinaison unique du fonctionnel et du décoratif. L'expression du caractère d'une pièce repose presque exclusivement sur les images et les gestes, et ce sont ces gestes qui servent à ôter le côté prédictible d'une exécution trop mécanique. Le problème a commencé lorsque *l'analyse* a remplacé *la métaphore* dans la conception et la pensée musicale. Il faut travailler le geste afin qu'il soit au service de l'expression, plutôt que d'imposer aux

musiciens un style relativement lourd, typique du style germanique de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Pensez aux films muets... Dans un film muet, les gestes des acteurs sont très éloignés des standards et des habitudes d'interprétation du cinéma moderne. Pour rendre l'expression musicale convaincante, voire irrésistible, il faut certainement maîtriser l'infexion et l'imprédictibilité.

**Combien de flûtes à bec sont utilisées pour ce programme ? Y a t-il eu de récents développements dans la facture et le son de cet instrument ?**

**Julien Martin :** Deux flûtes à bec sont utilisées : une alto en fa pour l'Ouverture et le Concerto, et une « flûte de voix » en ré pour les Fantaisies. Elles ont toutes les deux été réalisées par Ernst Meyer, d'après Denner, un facteur du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Ce sont des instruments exceptionnels au son riche, flexible et puissant. Meyer est dans la lignée de facteurs comme Hans Coolsma en Hollande, Friedrich von Huene à Boston et Fred Morgan en Australie, qui ont tous contribué à l'évolution de la facture de la flûte à bec ces quarante dernières années. Les instruments d'époque, contrairement aux violes et aux clavecins anciens, sont quant à eux relativement « fatigués ». Il suffit en effet de modifier le canal et changer légèrement l'harmonisation pour que l'idée originale du facteur soit perdue à jamais.

**Le son de la viole de gambe a beaucoup changé lui aussi...**

**Skip Sempé :** L'esthétique d'interprétation et la production du son sur cet instrument a changé assez radicalement ces vingt dernières années. Dans les années 1950, alors que la viole de gambe était ressuscitée presque

exclusivement pour jouer Bach, on n'attendait rien de plus de cet instrument que le son d'un grand alto. Mais au milieu des années 1980, les musiciens ont cherché à produire sur la viole un son beaucoup plus large, réalisant l'énorme potentiel de résonance de cet instrument. Cela a été partiellement dû à la redécouverte du répertoire solo français, comme les pièces de Marais. Sans oublier la force émotionnelle qui accompagne cette « noblesse » de la résonance propre aux instruments de basse. Cela s'applique bien sûr aussi bien au répertoire solo, qu'à la manière de jouer les lignes de basse en musique de chambre.

**Pourriez-vous parler un peu des autres instruments Baroques, et en particulier du talent de Telemann à composer pour différents instruments ?**

**Julien Martin :** Telemann était très habile dans l'art d'écrire pour chaque instrument de son temps – flûtes à bec, violes, violons, hautbois et traversos -, dont il prenait remarquablement en compte les caractéristiques spécifiques. En tant qu'« artisan du son », il comprenait l'art et la science derrière la facture instrumentale, le mélange des couleurs et des textures. Et comme Bach, Telemann n'était pas indifférent à cette pratique d' « instrumentation créative ». En témoigne ce Concerto, écrit pour la combinaison plutôt inhabituelle d'une flûte à bec, une viole de gambe, un violon, un alto et basse continue. L'instrumentation à l'époque Baroque, est spécialement conçue de manière à créer l'émotion par le biais de l'utilisation magique des sons et des textures.

**Quelles sont vos observations en ce qui concerne le style français en rapport avec la musique allemande, à l'époque et de nos jours ?**

**Skip Sempé :** Le style français a prédominé sur toute l'Europe musicale de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle et au début du XVIII<sup>ème</sup>, en partie parce que la France était la plus grande école de danse et de mouvement de cette époque. Mais le style français d'interprétation de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle est souvent un peu trop raide pour être réellement convaincant. Ce style est plus une invention pédante de notre temps basée sur des préoccupations héritées de la tradition allemande, qu'une manière chargée de communiquer le vrai geste. Nous essayons d'aller plus loin que cette approche. Dans ce répertoire baroque qui présente souvent des éléments de « flou » et d'« atmosphère », le style français produisait en son temps un résultat musical généralement plus souple et résonnant que ce qu'on entend souvent aujourd'hui.

**Vous avez aussi certainement des observations sur le style allemand...**

**Skip Sempé :** La tradition allemande est un autre sujet. On peut spéculer sur ce qui s'est passé à Dresde, Berlin ou Darmstadt au XVII<sup>ème</sup> siècle, mais on sait que ces cours ont subi de larges influences italiennes et françaises. Un grand nombre d'efforts du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle concernant le Baroque, se sont concentrés sur la « préservation historique », non sur un répertoire spécifique, mais sur la conservation, la restauration, le jeu et l'enregistrement des orgues historiques d'Europe. La préservation de ces orgues, et le tourbillon de débats qui a entouré ces différents projets ont alors prouvé de manière incontestable qu'il fallait considérer ces instruments comme des monuments historiques. La variété des « images sono-

res » des grands orgues du passé, rendue accessible par la diffusion d'enregistrements réalisés sur ces orgues dans les années 1950 et 1960, a eu une influence inestimable sur le développement fleurissant du mouvement de la musique ancienne. Ces orgues historiques étaient peut-être les premiers « instruments d'époque » qui pouvaient être pris au sérieux, puisqu'ils étaient beaucoup plus imposants qu'une flûte à bec, une viole de gambe ou un clavecin.

Que jouait-on sur ces orgues ? De la musique baroque bien sûr, et principalement la musique de Bach et ses précurseurs. Et comme la majorité des orgues les plus intéressants se trouvaient en Allemagne et en Hollande, l'idéal musical germanique a prévalu sur le choix des artistes qui auraient l'honneur d'enregistrer sur ces instruments. A l'époque, personne ne se souciait vraiment encore des orgues historiques en France, en Italie ou en Espagne. L'intérêt est venu plus tard.

L'attitude allemande, qui a étouffé tous les autres principes esthétiques pour l'exécution de la musique Renaissance et Baroque avait déjà pris le dessus. On a cru que la manière allemande d'interpréter la musique européenne « sérieuse », en particulier Bach et la musique d'avant 1750, était *la* voie à suivre. C'est alors que survint le problème pour lequel la mauvaise solution a été adoptée : la musique des pays latins, fusse-t-elle jouée, devait être exécutée selon les principes germaniques d'interprétation. Cela a bien sûr été un désastre pour toute la musique classique, *y compris* pour la musique allemande.

**Qu'en est-il des Fantaisies ? Ne requièrent-t-elles pas une imagination particulière...**

**Julien Martin :** Certainement, et d'autant plus qu'elles ont été composées pour un instrument mélodique seul ! Cela représente bien sûr un défi car le phrasé et les gestes ont besoin d'être amplifiés et exagérés pour tirer de l'instrument différents affects et registres émotionnels. Ces fantaisies pour flûte présentent en fait une sorte d'écriture « déguisée » pour un dessus et une basse, joués par un seul instrumentiste, tout comme les sonates et partitas pour violon seul de Bach ou encore la partita pour flûte seule.

**L'ornementation « complète » les notes écrites sur la partition. Est-ce un langage secret ?**

**Julien Martin :** On sait bien sûr que l'ornementation est un élément essentiel de la musique baroque, instrumentale ou vocale, et il faut étudier de manière approfondie les différents styles de ce répertoire pour pouvoir verser dans cet art. Mais l'instrument impose dans ce domaine davantage que ce que l'on pourrait imaginer, car c'est en fonction de ses possibilités et de ses particularités que le musicien façonne les sons et modèle les phrases. Ce sont les techniques de jeu propres à chaque instrument qui influencent en partie la manière d'ornementer. Dans ce sens, le langage secret réside peut-être simplement dans cette relation intime entre le musicien et son instrument.

**Puisque l'un des enjeux du renouveau de la musique ancienne a été de « retrouver » la manière de jouer Bach, comment Telemann s'inscrit-il dans cette génération et cette tradition ?**

**Skip Sempé :** La musique solo, les Ouvertures et les Concerti forment un volume important du répertoire instrumental baroque. Que la musique ait été bien répétée ou non, elle était certainement toujours exécutée avec le maximum d'engagement, d'expression et d'impact.

Bach et Telemann travaillaient dans le même pays, dans les mêmes genres, et plus ou moins sous les mêmes influences. Bien que Bach soit le meilleur contrapuntiste et le compositeur le plus génial, ce serait répéter une erreur du passé que de considérer l'œuvre de Telemann comme purement décorative. C'est précisément cette combinaison du fonctionnel et du décoratif qui rend ces suites clairement françaises. Et Bach essayait très probablement d' « améliorer » le style français plutôt que de lui rendre hommage.

## Ein Interview mit Skip Sempé und Julien Martin

### Könnten Sie zu Beginn einige Worte über die Barock-Ouvertüre sagen?

**Skip Sempé:** Ouvertüren, auf die eine Reihe von Tanzsätzen folgen, bestimmen so zahlreiche Werke der Barockmusik, dass eine Erwähnung des Barock-Repertoires unmöglich ist ohne eine Konzentrierung auf die Kunst der Suite. Bach, Telemann, Rameau, Lully... die Liste der Komponisten, die sich für diese Form einsetzten, ist so bedeutend wie endlos. Anders als die italienischen Formen des Concerto oder der Triosonate ist die „Französische Suite“ die musikalische Form des Barock.

### Wie arbeiten Sie den Charakter der verschiedenen Tanzsätze heraus?

**Skip Sempé:** Das wichtigste Kommunikationswerkzeug jedes Tanzsatzes ist sein Charakter. Anders als die strenge Polyphonie (Fuge, Ricercar, Capriccio), stellen die Sätze der Suite eine einzigartige Kombination von Zweckmäßigem und Dekorativem dar. Die Projektion des Charakters eines Musikstückes verlässt sich meist ausschließlich auf Bilder und Gesten und die daraus resultierenden Gebärden helfen, die Voraussehbarkeit eines steifen Musizierens zu vermeiden. Der Ärger fing an, als die „Analyse“ die „Metapher“ in der musikalischen Konzeption und dem musikalischen Denken ersetzte. Man muss die Gesten einstudieren und sie zum integralen Bestandteil des Ausdrucks machen, anstatt ein schwerfälliges Ensemblespiel zu erzwingen, wie z. B. die deutsche

Art der Mitte des 20. Jahrhunderts. Denken Sie an einen Stummfilm... Wie in einem Stummfilm werden die Gesten durch die Schauspieler in einer Weise dargestellt, die völlig verschieden zur gegenwärtigen Ausbildung, zu Aufführungsgewohnheiten und zu Interpretationsstandards des modernen Films ist. Die wesentlichen Elemente hinter einem zwingenden und überzeugenden musikalischen Ausdruck setzen die Beherrschung der klanglichen Veränderung sowie der Unvorhersehbarkeit voraus.

### Wie viele unterschiedliche Blockflöten werden gespielt? Gab es neuere Entwicklungen im Klang der Blockflöte?

**Julien Martin:** Es werden zwei Blockflöten benutzt, eine Altfloöte in F für die Ouvertüre und das Concerto. Und eine „Voice flute“ in D für die Fantasien. Beide wurden von Ernst Meyer hergestellt, nach dem Flötenbauer Denner aus dem 18. Jahrhundert, und der Klang ist reich, flexibel und kräftig - nicht unbedingt Dinge, die man von einer Blockflöte erwartet. Meyer steht in der Tradition einer Reihe von Flötenbauern einschließlich Hans Coolsma in Holland, Friedrich von Huene in Boston und Fred Morgan in Australien, alle haben zur Entwicklung des Blockflötenbaus in den letzten vierzig Jahren beigetragen. Antike Blockflöten, anders als antike Cembali oder antike Violas da Gamba, sind mehr oder weniger „verbraucht“. Das heißt, dass sie selten so klingen, wie der ursprüngliche Hersteller beabsichtigte, da ja jemand nur geringe Änderungen des Luftkanals des Instrumentes oder des Intonierens des Mundstückes zu machen braucht, und die ursprüngliche Idee des Herstellers kann rasch verloren gehen.

## **Und der Klang der Viola da Gamba hat sich auch verändert...**

**Skip Sempé:** Die Aufführungsästhetik und die Klangproduktion dieses Instrumentes haben sich in den letzten zwanzig Jahren radikal verändert. In den Fünfziger Jahren wurde erwartet, dass die Viola da Gamba, die fast ausschließlich wiedererweckt wurde, um Bach zu spielen, wie eine große Viola klingt, nicht mehr. Aber seit der Mitte der 1980er Jahre wurde ein wesentlich üppigerer Klang von der Viola da Gamba erwartet und als die Spieler begannen, das umzusetzen, benutzten sie ein Bassinstrument mit größerem Resonanzpotenzial. Dies wurde teilweise verursacht durch die Wiederentdeckung der französischen Gamba-Musik, etwa wie der von Marais. Eine zusätzliche Menge emotionalen Ausdrucks ist auch eng verbunden mit der noblen Resonanz dieses Bassinstruments. Dies gilt natürlich nicht nur für die Solomusik, sondern auch für die Art, in welcher die Basslinien in der Ensemblemusik gespielt werden.

**Würden Sie ein wenig über andere Barockinstrumente sprechen, vor allem über Telemanns Fähigkeit für verschiedene Instrumente zu schreiben?**

**Julien Martin:** Telemann schrieb ganz idiomatisch für jedes spezifische Instrument dieser Zeit und sein Kompositionsstil spiegelt die Überlegungen hinsichtlich der speziellen Merkmale und Möglichkeiten der in Frage kommenden Instrumente wider - der Blockflöten, der Violas da Gamba, der Violinen, der Oboen, der Traversflöten. So, in der Art „eines Klangschöpfers“, verstand er die unterschiedlichen Künste und Wissenschaften hinter der Konstruktion des Musikinstrumentes, ihrer Spieltechnik, der Instrumentalfarben und Strukturen. Wie etwa Bach, war

Telemann nicht indifferent hinsichtlich der Entwicklung des Geschmacks bezüglich der Instrumentation. Zum Beispiel das Concerto, das für die etwas seltsame Kombination von Blockflöte, Viola da Gamba, Violine, Viola und Basso Continuo geschrieben wurde. Die Instrumentation vieler Barockmusik-Stücke zielt, durch den magischen Gebrauch von Klang und Textur, speziell auf menschliche Emotionen ab.

**Was sind Ihre Beobachtungen hinsichtlich der Frage nach dem französischen Stil in Bezug auf die deutsche Musik, sowohl damals als auch jetzt?**

**Skip Sempé:** Der französische Stil umfasst grundsätzlich die Zeit des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts, teilweise seit er die größte Schule sowohl des Tanzes als auch des gestischen Ausdrucks jener Zeit darstellt. Aber der französische Aufführungsstil des späten 20. Jahrhunderts, der häufig zu steif ist, um wirklich effektiv zu sein, ist eher eine pedantische Erfindung unserer Zeit und eine Reflektion von Vorurteilen, die durch deutsche Traditionen wiederaufgewärmt wurden, als eine wirklich überzeugende Art wahre Gesten zu vermitteln. Wir versuchen eher weiter zu gehen, als dem nahe zu kommen. Eine gründliche Betrachtung der Barockmusik, die Elemente des „Unsicheren“ und „Stimmungsvollen“ enthält wird zeigen, dass der französische Stil des 17. und 18. Jahrhunderts, zu seiner Zeit, wahrscheinlich musikalische Ergebnisse erzielte, die beweglicher und resonanzreicher waren als er heute allgemein praktiziert wird.

## **Und Sie sollten auch einige Beobachtungen zum deutschen Stil machen...**

**Skip Sempé:** Die deutsche Tradition ist ein gänzlich anderes Thema. Was in Dresden, Berlin oder Darmstadt im 18. Jahrhundert vor sich ging ist offen für Spekulationen, auch wenn wir von bedeutenden italienischen und französischen Einflüssen an diesen Höfen wissen. Viele Großstädte der Mitte des 20. Jahrhunderts auf dem Gebiet des Barock zielten auf die „Konservierung der Vergangenheit“. Nicht das Repertoire eines bestimmten Landes oder einer bestimmten Zeit war im Mittelpunkt, sondern z. B. die Erhaltung, Restaurierung, das Spielen und die Aufzeichnung von historischen Orgeln Europas. Die Rettung dieser Orgeln und der Wirbelsturm der Debatten, der solche individuellen Projekte oft begleitet, bestätigen unbestritten, dass diese Instrumente als historische Monamente angesehen werden. Das leicht zugängliche „Klangbild“ der unterschiedlichen Klänge der großen Orgeln der Vergangenheit, das zugänglich gemacht wurde durch die weltweite Verbreitung von kommerziellen Aufnahmen, die auf historischen Orgeln in den Fünfziger und Sechziger Jahren gemacht wurden, war von unschätzbarem Einfluss auf die knospende Entwicklung der Bewegung der alten Musik. Diese historischen Orgeln waren vielleicht die ersten „Zeitinstrumente“ die ernst genommen wurden, da sie eindrucksvoller waren als jede Blockflöte, Viola da Gamba oder das Cembalo.

Was sollte auf diesen Orgeln gespielt werden? Natürlich Barockmusik, und vor allem die Musik von Bach und seinen Zeitgenossen. Da sich die Mehrheit der „interessanten“ Orgeln gerade in Deutschland und Holland befindet, bestimmte das deutsche musikalische Aufführungsideal den

Vorrang in der Auswahl der Künstler, wer die Ehre von Aufnahmen auf diesen Instrumenten haben sollte. Niemand kümmerte sich in dieser Zeit wirklich um historische Orgeln in Frankreich, Italien oder Spanien. Diese Interessen entstanden erst später.

Die „germanische“ Haltung, die wirksam alle konkurrierenden ästhetischen Prinzipien für die Aufführung der Musik der Renaissance und des Barock unterdrückte, gewann die Oberhand. Die Idee der historischen Orgeln, sowie die Künstler, die man auswählte, dieses Repertoire auf jenen Instrumenten einzuspielen, wirkte u. a. als Beweis, dass die einzige Lösung des „Problems“, wie man „seriös“ europäische klassische Musik interpretieren soll - speziell Bach und die Musik, die vor 1750 komponiert wurde - in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg vorwiegend eine deutsche Interpretation war. Und dann, das große Problem, wozu die falsche Lösung gefunden wurde: die Musik der südlichen Länder, insofern sie überhaupt gespielt wurde, sollte nur gemäß der deutschen Lehre der Musikinterpretation aufgeführt werden. Das war ein Unglück für die ganze klassische Musik, einschließlich der deutschen Musik.

## **Wenn man die Solofantasien betrachtet, erfordern sie eine besondere Art der Einfühlungskraft...**

**Julien Martin:** Das Klangrepertoire für ein Soloinstrument ist eine spezielle Kategorie weil es eine einzelne Klangfarbe voraussetzt. Dies ist natürlich eine Herausforderung, weil die Phrasierung und die Gesten eine Art von Verstärkung oder Übertreibung benötigen um mit dem Instrument unterschiedliche emotionale Register und Affekte zu erschaffen. Die Solofantasien kennzeichnen tatsächlich eine Art verschleierter

Schreibweise für ein Diskant- und ein Bassinstrument, aber aufgeführt von einem Spieler, nicht unähnlich Bachs Soloviolin-Sonaten und Partiten, oder der Partita für Soloflöte.

**Verzierung „vervollkommenet“ die Noten auf der geschriebenen Seite.  
Ist die Verzierung eine Geheimsprache?**

**Julien Martin:** Jeder weiß, dass die Verzierung ein essentielles Element der gesamten Barockmusik ist, ob instrumental oder vokal. Aber man muss eine Menge unterschiedlicher Barockwerke kennen, um wirklich versiert in der Kunst der Verzierung zu sein. Unterschiedliche Musikinstrumente, vor allem Blas- und Streichinstrumente, erfordern erheblich unterschiedliche Spieltechniken und es sind teilweise diese Spieltechniken, die beeinflussen, wie der Spieler eine extreme Sensibilität zu seinem Instrument entwickelt. Diese Beziehung zwischen dem Spieler und seinem Instrument ist vielleicht die Geheimsprache. Tatsächlich diktiert das Musikinstrument mehr als man in Betracht zieht, und der Spieler formt und gestaltet Klänge und Phrasen, gemäß sowohl den allgemeinen wie auch den spezifischen Qualitäten seines Instrumentes.

**Da seit der Wiederbelebung der alten Musik vieles auf der Frage basiert, wie man Bach spielt, wie passt hier Telemann in diese Generation und Tradition?**

**Skip Sempé:** Solomusik, Ouvertüren und Concerti haben eine große Menge der Barockmusik geformt. Gut geprobt und hart erarbeitet spielen die Musiker mit optimalem Vertrauen, Ausdruck und Wirkung. Bach und Telemann arbeiten im selben Land, in denselben Gattungen und beide

standen mehr oder weniger unter dem gleichen Einfluss. Obwohl Bach der größere Kontrapunktiker und auch der größere Komponist war, würde es die Wiederholung eines Fehlers der Vergangenheit bedeuten, Telemanns Leistung als nur dekorativ zu bezeichnen. Es ist gerade die Kombination des Funktionalen und des Dekorativen, die sicher Barocksuiten so unverkennbar französisch macht. Es ist durchaus möglich, dass Bach versuchte, den französischen Stil nicht nur bloß nachzuahmen, sondern ihn sogar zu verbessern.

Alto recorder in F & Voice Flute in D by Ernst Meyer  
Viola da gamba by Carmelo Ivo Iuliano  
Harpsichord after 18<sup>th</sup> century French models (1985) by Bruce Kennedy  
Harpsichord after 17<sup>th</sup> century Italian models (1959) by Martin Skowroneck



Recorded 2005

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Producer: Alessandra Galleron

Recording Engineer & Digital editing: Alessandra Galleron

Musical editing: Skip Sempé, Julien Martin, Josh Cheatham

German translation: Martin Essinger

Photos: Régis d'Audeville

Artwork: Massimo Polvara

[www.skipsempe.com](http://www.skipsempe.com)

[www.stravagante.com](http://www.stravagante.com)

# Paradizo

## PARADIZO

*Consort Music & Airs for the Flute*

Julien Martin

*Capriccio Stravagante*

Skip Sempé

PA0001

•

Next release

## SCARLATTI

*Duende*

Sonatas

Skip Sempé

Olivier Fortin

[www.paradizo.org](http://www.paradizo.org)



Skip Sempé / Josh Cheatham / Julien Martin

Paradizo

PA0002