



A FRENCH COLLECTION

Pièces de clavecin

Skip Sempé

A FRENCH COLLECTION

Pièces de clavecin

Louis Marchand (1669-1732)

1 Prélude : Livre I (1699) 2'37

Jacques Duphly (1715-1789)

2 La de Belombre (Vivement) : Livre III (1758) 2'33
 3 Les Grâces (Tendrement) : Livre III 5'05
 4 La Félix (Noblement) : Livre II (1748) 3'06
 5 Rondeau (Tendre) : Livre I (1744) 2'31

Louis Marchand

6 Chaconne : Livre I 3'53

Armand-Louis Couperin (1727-1789)

7 L'Intrépide, Rondeau (Marqué) : 1751 2'17

Jacques Duphly

8 La Forqueray, Rondeau : Livre III 5'15

Claude-Bénigne Balbastre (1727-1799)

9 La Lugéac, Giga (Allegro) : Livre I (1759) 1'54

Jacques Duphly

10 Chaconne : Livre III 6'26

Michel Corrette (1709-1795)

11 Les Etoiles (Légèrement et Modérément) : Livre I (1734) 2'24

Claude-Bénigne Balbastre

12 La Suzanne (Noblement et animé / Gracieusement) : Livre I 3'37

Joseph Nicolas Pancrace Royer (1705-1755)

13 Allemande : Livre I (1746) 3'37

Claude-Bénigne Balbastre

14 La d'Héricourt (Noblement, sans lenteur) : Livre I 3'01

15 La de Caze, Ouverture (Fièrement et marqué) : Livre I 3'26

Jacques Duphly

16 La Pothoüin, Rondeau (Modérément) : Livre IV (1768) 4'44

Joseph Nicolas Pancrace Royer

17 La Marche des Scythes (Fièrement) : Livre I 5'37

Total time 62'11

Skip Sempé, Harpsichord / Clavecin / Cembalo

After 18th century French models by Bruce Kennedy (1985)

A French Collection

Parisian salon repertoire of the Age of Enlightenment

In performance, how is it possible to achieve balance between music written for the salon and music written for the theatre?

The balance, at least in the traditional sense, is not necessary. The traditional balance is to omit the loud and fast, in order to present “tasteful chamber music”. But, in Baroque chamber music, these often opposing forces were, so should still be, welcome contrasts. So, the idea of contrast is actually more of a game of strategy than of balance.

A concept of relative energies in performance is essential to French Baroque music. The elegance and refinement generally considered to be “good taste” are clarified and defined by a certain energy level in performance: the levels of contrast must be made evident before the listener is able to appreciate and enjoy. This is achieved by leading the ear about and “detouring” it with surprises. As Royer remarked in the preface to his *Pièces de clavecin*, “one can go from very soft effects to the loudest possible noises, even in the same piece”. Through interpretive adventures that include, above all, the systematic avoidance of system (such as uniform accents and beginnings and endings of phrases), the structure of the music becomes a memory (or *souvenir*) of a particular performance or interpretation, rather than a point of departure for analysis and argument.

You have recorded a wide selection of seventeenth and eighteenth century French harpsichord music: Chambonnières, Louis Couperin, d'Anglebert, Forqueray, Francois Couperin, Rameau...

The repertoire of both the seventeenth century and eighteenth century French *clavecinistes* is large and rich. The harpsichord took over where the lute left off, but all is inspired by the touch of the seventeenth century lutenists. The so-called *art de toucher* is therefore a bit of a *double entendre*: *toucher* meaning to touch the listener and to touch the instrument. In the age of great harpsichord playing, these two ideas were inseparable.

Your Rameau recording seems to be particularly varied in the portrayal of various surprises... What is the intended impact of this Parisian salon repertoire written by these relatively unknown composers who were Rameau's contemporaries?

A French Collection is a kind of companion volume to the Rameau recording *La Pantomime* for Paradizo, and includes repertoire I have often played in concerts, but had not yet recorded: Duphly, Balbastre, Royer, Armand-Louis Couperin. Rameau was the model for this generation of harpsichord players, most of them well-known as excellent performers and teachers with an exemplary harpsichord touch.

Like Rameau, Royer was an opera composer, explaining in the preface to his *Pièces de clavecin*, “Some of the pieces that I dared to offer the public were spread around in corrupt versions, even given other names, so I was determined to have them printed in the versions in which I had composed them. Several of them which come out of several of my operas have been arranged as harpsichord pieces since they were heard in the theatre”.

The Royer Allemande is taken from *Le Pouvoir de l'Amour*, an opéra-ballet (Act 3, Scene 2), where it is called *Marche pour le sacrifice*; the *Marche des Scythes* is from *Zaïde*, another opéra-ballet (Act 3, Scene 5), called *Entrée pour les Turcs en rondeau*.

About Balbastre, we have some interesting information from Dr. Charles Burney's visit to Paris in 1770. He "hurried away before the second course appeared to St. Rocque to hear the famous Balbastre play the organ... When the Magnificat was sung, he played likewise between each verse several minuets, fugues, imitations, and every species of music, even to hunting pieces and jigs, without surprising or offending the congregation, as far as I was able to discover".

"After church M. Balbastre invited me to his house, to see a fine Ruckers harpsichord which he has painted inside and out with as much delicacy as the finest coach or even snuff-box I ever saw at Paris. On the outside it the birth of Venus; on the inside of the cover the story of Rameau's most famous opera, *Castor and Pollux*; earth, hell, and Elysium are there represented: in Elysium, sitting on a bank, with a lyre in his hand, is that celebrated composer himself; the portrait is very like, for I saw Rameau in 1764. The tone of this instrument is more delicate than powerful; one of the unisons is of buff, but very sweet and agreeable; the touch is very light, owing to the quilling which is France is always weak".

This harpsichord lid actually survives, not as part of the harpsichord which Burney saw, but built into a piano lid several generations later. And, the portrait of Rameau does indeed resemble other depictions of the composer.

How does one go about the projection of the intimate and the decorative, which are both elements to particular to this music?

The *sans souci* effect is the result of a special and altogether rare performance technique. It has two applications. They de-stress the performer and engage the listener. The primary application is in performance: to sing or to play in a *sans souci* manner, which requires complete command of one's voice or instrument. The initial application, however, is one of fearless interpretation: one has to be completely free of pre-received information and formulas which impose false restraint on the music or on the listener. Of prime importance is that the hands not be exactly together. The *sans souci* effect applies to all music – it can be used in a gallant piece of Dufly just as it can be used in a Rachmaninov piano sonata. The result of this *sans souci* technique is complete freedom for both the performer and the listener.

You have always had distinctive reaction to your manner of performing the virtuoso pieces of French harpsichord repertoire. How does the *sans souci* effect work on the public, either in a concert performance or in a recording?

Well, for instance, *La Marche des Scythes* is a brilliant showpiece, and the harpsichord composition to which it probably pays homage (which was already well known and in printed circulation) is *Les Cyclopes* of Rameau. I played this *Marche* in a concert in the Boston Early Music Festival years ago, and something unique occurred. Halfway through the piece, during an unexpected rhetorical gesture, the entire audience burst into applause and loud chatter, exactly as audiences regularly did in the

eighteenth century, and in a way which I have rarely ever heard, even at the end of a piece or the end of an entire concert. The journalist who reviewed the concert did not bother to mention this fact, which we all considered more than a detail in performance as well as in eighteenth century performance practice. I did my job; I did it in the clearest eighteenth century manner and obtained the desired effect. One harpsichord, one harpsichordist and 1000 people in the audience, with one reviewer who effectively attempted to conceal the "historic" reaction of the audience! Royer said in the preface of his *Pièces de clavecin*, 1746: "As far as the performance of my pieces is concerned, I simply trust the taste of those who give me the honor of playing them".

We have touched on the earlier traditions which influenced the harpsichord repertoire of Rameau's generation. What did this eighteenth century French harpsichord repertoire finally become, or did it die with the Revolution?

This is the harpsichord repertoire which Mozart obviously heard when first reached Paris in 1763, for a five month visit. Perhaps Parisian harpsichord repertoire of this period is thought of today as light, salon music with no profundity whatsoever, but, in fact, Mozart's keyboard repertoire is no worse and no better. Comparing a Mozart solo keyboard work to *Don Giovanni* would be quite the same as comparing a Rameau keyboard work to *Hippolyte et Aricie*. But, one should enjoy music for what it is, rather than concentrating on what it is not. And, Balbastre was already playing the fortepiano, as was the new custom of the keyboard players who outlived the Revolution. The next great flowering of keyboard music

in France was the music and the playing of Chopin, who can rightly be considered the last keyboard composer-performer of the great French salon tradition of the seventeenth and eighteenth centuries.



Une Collection française

Répertoire du Salon parisien à l'époque des Lumières

Comment peut-on, dans l'interprétation, trouver l'équilibre entre musique écrite pour le Salon et musique écrite pour le théâtre ?

L'équilibre, au moins dans le sens traditionnel, n'est pas nécessaire. L'équilibre traditionnel consiste à omettre le fort et le rapide, afin de présenter « une musique de chambre de bon goût ». Mais pour la musique de chambre baroque, ces forces souvent opposées sont, et devraient toujours être, des contrastes bienvenus. L'idée de contraste est donc en fait plus un jeu de stratégie que d'équilibre.

Un concept d'énergies relatives dans l'interprétation est essentiel à la musique baroque française. L'élégance et le raffinement, généralement considérés comme le « bon goût » sont clarifiés et définis par un certain degré d'énergie dans la performance, le degré de contraste loin d'être évident pour l'auditeur afin qu'il soit capable d'apprécier et de se réjouir. Ceci est réalisé en surprenant constamment l'oreille. Comme Royer le faisait remarquer dans la préface de ses *Pièces de Clavecin* : « Ces pièces sont susceptibles d'une grande variété passant du tendre au vif, du simple au grand bruit et cela successivement dans le même morceau ». Cette aventure interprétative, tout d'abord, évite systématiquement l'ordre établi (comme la régularité dans les accents, les débuts et les fins de phrases), la structure de la musique devient une mémoire d'un style ou interprétation particuliers, plutôt que le point de départ d'un argument ou d'une analyse. Il n'y a

aucun substitut pour l'action et l'expression dans une musique, spécialement conçue pour unifier la composition et le mode d'interprétation.

Vous avez enregistré une large sélection de musique française pour clavecin des dix-septième et dix-huitième siècles : Champonnières, Louis Couperin, d'Anglebert, Forqueray, François Couperin, Rameau...

Le répertoire des clavecinistes français des dix-sept et dix-huitième siècles est large et riche. Le clavecin a pris le dessus sur le luth mais le tout est inspiré par les luthistes du dix-septième siècle. Ainsi, « l'Art de Toucher » est à double sens, signifiant à la fois toucher l'auditeur et toucher l'instrument. A l'époque des grands clavecinistes, ces deux idées étaient inséparables.

Votre enregistrement de Rameau semble particulièrement varié dans sa description de nombreuses surprises... Quel est l'impact voulu du répertoire du Salon parisien, écrit par des compositeurs relativement inconnus qui étaient les contemporains de Rameau ?

A French Collection est en quelque sorte le volume compagnon de l'enregistrement Rameau, publié chez Paradizo et intitulé *La Pantomime*. J'ai souvent joué ce répertoire en concerts, mais ne l'avais pas encore enregistré : Duphly, Balbastre, Royer, Armand-Louis Couperin. Rameau était le modèle pour cette génération de clavecinistes, qui étaient pour la plupart de remarquables interprètes et des professeurs dont le toucher était exemplaire.

Comme Rameau, Royer était un compositeur d'opéras qui explique dans la préface de ses *Pièces de clavecin* : « Quelques unes des Pièces que j'ose présenter au Public, ayant été défigurées, et même données sous d'autres noms, je me suis déterminé à les faire graver telles que je les ai composées.

Celles qui ont paru dans plusieurs de mes opéra n'ont été mises en pièces de Clavecin que depuis qu'elles ont été entendues au Théâtre ».

L'Allemande de Royer provient du *Pouvoir de l'Amour*, un opéra-ballet (Acte 3, Scène 2) où elle s'intitule *Marche pour le sacrifice*. La *Marche des Scythes* provient de *Zaïde*, un autre opéra-ballet (Acte 3, Scène 5), qui y est intitulée *Entrée pour les Turcs en rondeau*.

A propos de Balbastre, nous avons quelques informations intéressantes grâce à la visite à Paris en 1770 du Dr. Charles Burney. Il « partit précipitamment avant le deuxième plat, apparut à St Rocque pour écouter le fameux Balbastre jouer de l'orgue... Quand le *Magnificat* fut chanté, celui-ci joua entre chaque verset plusieurs menuets, fugues, imitations et toute sorte de musique, même des pièces de chasse et des gigues, sans surprendre ni offenser la congrégation, pour autant que j'ai pu m'en enquérir ».

« Après l'église, M. Balbastre m'invita chez lui pour voir un beau clavecin de Ruckers qu'il avait peint à l'intérieur et à l'extérieur avec autant de délicatesse que pour le plus beau des carrosses ou la plus fine des tabatières que j'ai jamais vus à Paris. A l'extérieur était peinte la naissance de Vénus, à l'intérieur l'histoire de l'opéra le plus fameux de Rameau, *Castor et Pollux*; la Terre, l'Enfer et l'Elysée y sont représentés : assis sur un banc, une lyre à la main, est représenté le célèbre compositeur lui-même, et le portrait est très ressemblant car j'ai vu Rameau en 1764. Quant au ton de l'instrument, il est plus délicat que puissant, l'un des unissons est en peau de buffle, mais très doux et agréable ; le toucher très souple du fait de l'harmonisation qui, en France, est toujours très légère ». Le couvercle du clavecin a survécu, non pas sur le clavecin que Burney a

vu, mais monté en couvercle de piano, plusieurs générations plus tard. Et l'effigie de Rameau ressemble aux autres portraits du compositeur.

Comment arrive-t-on à réussir la projection de l'intime et du décoratif, qui sont les deux éléments qui caractérisent cette musique ?

L'effet de *sans souci* est le résultat d'une technique de jeu spéciale et, somme toute, assez rare. Il a deux visées : dé-stresser l'exécutant et engager l'auditeur. La première concerne l'interprétation : chanter ou jouer d'une manière *sans souci* requiert une parfaite maîtrise de la voix ou de l'instrument. La visée initiale, cependant, est une interprétation sans crainte : il faut être complètement libre d'informations préalables et de formules qui imposeraient une fausse contrainte sur la musique ou sur l'auditeur. L'élément le plus important est que les mains ne soient pas exactement ensembles. L'effet de *sans souci* s'applique à toute la musique – il peut être utilisé dans une pièce galante de Duphly tout comme il peut l'être dans une sonate pour piano de Rachmaninov. Le résultat de cette technique de *sans souci* est une liberté complète pour l'exécutant comme pour l'auditeur.

Vous avez toujours eu des réactions différentes à votre manière de jouer les pièces virtuoses du répertoire français pour clavecin. Comment l'effet de *sans souci* fonctionne-t-il sur le public, tant en concert qu'en enregistrement ?

Eh bien, par exemple, *La Marche des Scythes* est une pièce brillante et la composition pour clavecin à laquelle elle rend certainement hommage se trouve être *Les Cyclopes* de Rameau (car elle était déjà célèbre et imprimée).

J'ai joué cette *Marche*, il y a de nombreuses années au Boston Early Music Festival et quelque chose d'unique s'est produit. Au milieu de la pièce, pendant un passage rhétorique surprenant, le public au complet éclata en applaudissements et en ovation bruyante, exactement comme le faisaient les publics du dix-huitième siècle, et d'une façon que j'avais rarement entendue à la fin d'un morceau ou même à la fin d'un concert. Le journaliste qui fit la critique ne vit pas le besoin de mentionner ce fait que nous avons tous considéré comme un détail dans le cours de l'interprétation, comme c'était le cas au dix-huitième siècle. J'avais fait mon travail : je l'avais joué comme au dix-huitième et j'avais obtenu l'effet escompté. Un clavecin, un claveciniste et 1000 personnes dans le public et un critique qui a effectivement essayé de cacher la réaction « historique » du public ! Royer écrit dans la préface de ses *Pièces de clavecin* : « Quant à l'exécution, je m'en rapporte au goût de ceux qui me feront l'honneur de les jouer ».

Nous avons abordé les anciennes traditions qui ont influencé le répertoire pour clavecin de la génération de Rameau. Qu'est finalement devenu ce répertoire du dix-huitième siècle français, est-il mort avec la Révolution ? Il s'agit visiblement du répertoire pour clavecin que Mozart entendit quand il arriva à Paris en 1763, pour une visite de cinq mois. Peut-être le répertoire du clavecin parisien de cette période est-il perçu comme léger, comme musique de salon et incapable de profondeur, mais en fait, le répertoire pour clavecin de Mozart n'est ni mieux ni pire. Comparer un solo de clavecin dans *Don Giovanni* de Mozart et un solo de clavecin dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau aboutirait pratiquement au même. Mais on se doit d'apprécier la musique pour ce qu'elle est, plutôt que se concen-

trer sur ce qu'elle n'est pas. Et Balbastre jouait déjà du pianoforte, comme ce fut l'usage pour les claviéristes qui survécurent à la Révolution. La seule période qui, par la suite, vit fleurir la musique pour clavier en France fut celle qui connut les compositions et les interprétations de Chopin, qui peut à bon droit être considéré comme le dernier grand compositeur-interprète pour le clavier, héritier de la grande tradition du Salon des dix-septième et dix-huitième siècles.



A French Collection

Pariser Salon-Repertoire aus der Zeit der Aufklärung

Wie ist es möglich, in einer Interpretation eine Balance zu erreichen zwischen Theater- und Salonmusik?

Die Balance – zumindest im traditionellen Sinne – ist nicht nötig. Die traditionelle Balance ist das Weglassen des Lauten und Schnellen, in der Absicht, eine „geschmackvolle“ Kammermusik zu präsentieren. Aber in barocker Kammermusik waren (und sollten es immer noch sein) diese oft gegensätzliche Kräfte willkommene Kontraste. In diesem Sinne ist die Idee des Kontrasts eher ein Spiel mit Strategie als mit Balance.

Ein Konzept der proportionalen Energien in der Aufführung ist in der französischen Barockmusik essentiell. Die Eleganz und Verfeinerung, welche man im allgemeinen als „guten Geschmack“ betrachtet, werden geklärt und definiert durch ein bestimmtes Energieniveau in der Interpretation: Die Kontrastabstufungen müssen offensichtlich gemacht sein, bevor der Hörer sie schätzen und genießen kann. Das wird erreicht durch ein ständiges Überraschen des Ohres. Wie Royer im Vorwort seiner

Pièces de clavecin anmerkt, kann man „von sehr sanften Effekten zu den lautestmöglichen Geräuschen gehen, selbst innerhalb eines Stückes“. Durch interpretative Abenteuer, welche vor allem die systematische Vermeidung von System (wie einheitliche Akzente und Phrasenanfänge bzw. -abschlüsse) mit einschließen, wird die Struktur der Musik eher zur Erinnerung an *eine* bestimmte Aufführung oder Interpretation als zu einem Ausgangspunkt für Analyse und Argumentation.

Sie haben eine breite Auswahl französischer Cembalomusik des 17. und 18. Jahrhunderts aufgenommen: Chambonnieres, Louis Couperin, d'Anglebert, Forqueray, Francois Couperin, Rameau...

Das Repertoire der französischen Cembalisten sowohl des 17. als auch des 18. Jahrhunderts ist breit und reich. Das Cembalo machte dort weiter wo die Laute aufhörte, aber alles ist inspiriert vom *toucher* der Lautenisten des 17. Jahrhunderts. Der Begriff *art de toucher* ist daher doppeldeutig: *toucher* - berühren - bezieht sich sowohl auf den Hörer als auch auf das Instrument. Im Zeitalter der großen Cembalokunst waren beide Bedeutungen untrennbar miteinander verbunden.

Ihre Rameau-Aufnahme erscheint besonders vielseitig in der Darstellung verschiedener Überraschungen... Worauf zielt das Pariser Salon-Repertoire ab, das von Rameaus weniger bekannten Zeitgenossen geschrieben wurde?

A French Collection ist eine Art Ergänzung zur Rameau-Aufnahme *La Pantomime* für Paradizo, und beinhaltet ein Repertoire, das ich oft im Konzert gespielt, aber noch nicht aufgenommen hatte: Duphly, Balbastre,

Royer, Armand-Louis Couperin. Rameau war das Modell für diese Generation von Cembalisten, die meisten von ihnen bekannt als herausragende Spieler und Lehrer mit beispielhaftem *toucher*.

Royer war wie Rameau ein Opernkomponist. Im Vorwort seiner *Pièces de clavecin* schreibt er: „Manche der Stücke, die ich dem Publikum anzubieten wage, waren in entstellten Fassungen im Umlauf, selbst unter anderen Namen, und so habe ich mich entschlossen, sie im Stich herauszugeben so wie ich sie komponiert habe. Die Stücke, die meinen Opern entstammen, wurden nachträglich für das Cembalo eingerichtet“. Die Allemande von Royer ist der Oper *Le Pouvoir de l'Amour* entnommen, ein *opéra-ballet* (3. Akt, Szene 2), und trägt dort den Titel *Marche pour le sacrifice; Marche des Scythes* ist aus *Zaïde*, einem weiteren *opéra-ballet* (3. Akt, Szene 5), und heißt dort *Entrée pour les Turcs en rondeau*.

Über Balbastre haben wir einige interessante Informationen aus Dr. Charles Burneys Besuch in Paris 1770: „Bevor der zweite Gang serviert wurde, eilte er hinweg nach Saint-Roch, um den berühmten Balbastre die Orgel spielen zu hören... Als das Magnificat gesungen wurde, spielte er zwischen jedem Vers mehrere Menuette, Fugen, Imitationen und alle Arten von Musik, selbst Jagdstücke und Giguen, ohne die Gemeinde zu überraschen oder zu verärgern, soweit ich das beobachten konnte“.

„Nach der Messe lud mich Herr Balbastre zu sich nach Hause ein, um mir ein schönes Ruckers-Cembalo zu zeigen, welches er innen wie außen bemalt hatte, mit soviel Geschmack wie die feinste Kutsche oder gar Schnupftabakdose, die ich je in Paris gesehen habe: Außen die Geburt der Venus, auf der Innenseite des Deckels ist die Geschichte von Rameaus berühmtester Oper, *Castor et Pollux*, abgebildet; Erde, Hölle und Paradies

sind dargestellt. Im Paradies ist dieser Komponist selbst, mit einer Leier in der Hand auf einer Back sitzend. Das Porträt ist sehr treffend, denn ich habe Rameau 1764 selbst gesehen. Der Ton dieses Instruments ist eher delikat als kraftvoll. Eines der Register ist aus Büffelleder, sehr süß und angenehm, aufgrund des Federkiels, der in Frankreich immer weich ist“. Der Cembalodeckel hat übrigens überlebt, aber nicht als Teil des Cembalos, das Burney sah; er wurde einige Generationen später in den Deckel eines Flügels eingebaut. Und das Porträt von Rameau ähnelt tatsächlich anderen Abbildungen des Komponisten.

Wie geht man an die Darstellung des Intimen und Dekorativen heran – beides besondere Elemente dieser Musik?

Der *Sans-souci*-Effekt ist das Ergebnis einer speziellen und insgesamt seltenen Interpretationstechnik. Er hat zweierlei Anwendungen, welche den Musiker „ent-stressen“ und den Zuhörer aufmerksam machen. Die erste Anwendung zielt auf die Aufführung ab: das Singen und Spielen in einer *Sans-souci*-Manier, was die vollständige Beherrschung der Stimme oder des Instrumentes verlangt. Die ursprüngliche Anwendung besteht jedoch in der angstfreien Interpretation: Man soll vollständig frei sein von vorgegebenen Informationen und Formeln, die der Musik und dem Zuhörer falsche Beschränkung auferlegen. Von höchster Wichtigkeit ist es, dass die beiden Hände nicht exakt zusammen sind. Der *Sans-souci*-Effekt ist auf alle Musik anwendbar, man kann ihn bei einem galanten Stück von Duphly genau so einsetzen wie bei einer Klaviersonate von Rachmaninov. Das Ergebnis dieser *Sans-souci*-Technik ist die völlige Freiheit des Musikers und des Zuhörers.

Sie hatten immer entschiedene Reaktionen auf Ihre Art, das virtuose französische Cembalorepertoire zu interpretieren. Wie wirkt sich der *Sansouci*-Effekt auf das Publikum aus, sei es im Konzert oder in einer Aufnahme?

Nun, *La Marche des Scythes* zum Beispiel ist ein brillantes Schauspiel, und es ist wahrscheinlich als eine Hommage an ein anderes Cembalostück gedacht, das bereits bekannt und als Druck im Umlauf war: *Les Cyclopes* von Rameau. Ich spielte *La Marche* vor Jahren in einem Konzert im Boston Early Music Festival, und es passierte etwas Einzigartiges: In der Mitte des Stücks, während einer unerwarteten rhetorischen Geste, brach das gesamte Publikum in Beifall und lautes Geplapper aus, genau wie es eine Hörerschaft im 18. Jahrhundert regelmäßig tat, und zwar in einer Weise, wie ich es selten gehört habe, selbst am Ende eines Stücks oder eines ganzen Konzertes. Der Journalist, der das Konzert rezensierte, hielt diese Begebenheit nicht für erwähnenswert, welche wir alle als mehr als nur ein Detail einer Aufführung sowie der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts betrachteten. Ich erfüllte meine Aufgabe, ich tat es ganz klar in der Weise des 18. Jahrhunderts, und ich erreichte den erwünschten Effekt. Ein Cembalo, ein Cembalist und 1000 Zuhörer, und ein Kritiker, der offensichtlich die historische Reaktion des Publikums zu verheimlichen versuchte! Royer sagt im Vorwort seiner *Pièces de Clavecin*, 1746: „Was die Ausführung meiner Stücke anbelangt, verlasse ich mich auf den Geschmack derjenigen, die mir die Ehre erweisen, sie zu spielen“.

Wir hatten die älteren Traditionen angesprochen, die die Cembalomusik von Rameaus Generation beeinflussten. Was ist schließlich aus diesem französischen Cembalorepertoire des 18. Jahrhunderts geworden, oder „starb“ es mit der Revolution?

Dies ist das Cembalorepertoire, welches Mozart offensichtlich hörte, als er 1763 zum ersten Mal für einen fünfmonatigen Besuch nach Paris kam. Vielleicht betrachtet man die Pariser Cembalomusik heute als leicht, als Salonmusik ohne Tiefe oder so etwas, aber tatsächlich ist Mozarts Klaviermusik weder schlechter noch besser. Der Vergleich zwischen einem Klavierstück von Mozart mit *Don Giovanni* käme auf dasselbe heraus wie der Vergleich eines Cembalostücks von Rameau mit *Hippolyte et Aricie*. Aber man sollte Musik als das genießen, was sie ist, anstatt sich auf das zu konzentrieren, was sie nicht ist. Und Balbastre spielte schon das Pianoforte, wie es die neue Gewohnheit war unter den Spielern von Tasteninstrumenten, die die Revolution überlebten. Die nächste große Blüte der Klaviermusik in Frankreich war das Spiel von Chopin, der zu Recht als der letzte Komponist-Pianist der großen französischen Salon-Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts angesehen werden kann.

Paradizo

Recorded 2006

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Producer: Alessandra Galleron

Recording Engineer & Digital editing: Alessandra Galleron

Musical editing: Olivier Fortin

French translation: Irène Bloc

German translation: André Henrich

Photos: Régis d'Audeville

Artwork: Massimo Polvara

www.paradizo.org

www.skipsempe.com

www.stravagante.com

PARADIZO - Consort Music & Airs for the Flute

Julien Martin / Capriccio Stravagante / Skip Sempé

TELEMANN - Ouverture for Recorder / Fantasias

Concerto for Recorder & Viola da gamba

Julien Martin / Josh Cheatham / Capriccio Stravagante / Skip Sempé

SCARLATTI - Duende - Harpsichord Sonatas

Skip Sempé / Olivier Fortin

LA PELLEGRINA - Intermedii 1589

Leclair, Mauch, Bertin, van Dyck, Novelli, Fajardo

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra / Collegium Vocale Gent

Skip Sempé

RAMEAU - La Pantomime - Pièces de clavecin

Skip Sempé / Olivier Fortin

MARAIS / SAINTE-COLOMBE - Pièces de viole

Josh Cheatham / Julien Léonard / Skip Sempé

Detailed catalogue & forthcoming releases: www.paradizo.org



Paradizo

PA0007