



Capriccio Stravagante Les 24 Violons

Skip Sempé

LA BELLE DANSE

Ballets Anciens & Modernes

Capriccio Stravagante Les 24 Violons

Skip Sempé

I		
Marin Marais (1656-1728)		
1	Ouverture (<i>Alcyone</i>)	4'00
Jean-Baptiste Lully (1632-1687)		
2	Prélude pour la Nuit (<i>Le Triomphe de l'Amour</i>)	3'51
Marin Marais		
3	Air des Faunes et Driades (<i>Alcyone</i>)	0'48
Jean-Baptiste Lully		
4	Ouverture (<i>Roland</i>)	5'31
II		
Jean-Baptiste Lully		
5	Air des Démons (<i>Alceste</i>)	1'10
6	Ouverture (<i>Atys</i>)	3'17

<i>Les Plaisirs de L'Ile Enchantée :</i>		
7	Ouverture	2'02
8	Première Entrée	1'27
9	Marche des hautbois pour le Dieu Pan et sa suite	1'39
10	Scène de Satyre et Moron	4'41
	Satyr: Alain Buet, <i>basse</i>	
	Moron: Benjamin Alunni, <i>baryton</i>	
11	Rondeau pour les violons et les flûtes allant à la table du Roi	2'09
12	Passacaille (<i>Armide</i>)	4'08
III		
William Brade (1560-1630)		
13	Paduana a 6 (<i>Pavans & Galliards, 1614</i>)	4'51
Michael Praetorius (1569/73-1621)		
<i>Terpsichore, 1612 :</i>		
14	Volte (CCX)	0'55
15	Courante (LXV)	1'25
16	Courante (LXIV)	1'25
17	Courante (CXXXVI)	1'09
Luigi Rossi (c1597-1653)		
18	Fantaisie : Les Pleurs d'Orphée (<i>Orfeo</i>)	3'28

IV**Jean-Baptiste Lully**19 Overture (*Le Grand Divertissement de Versailles*) 1'40**Georg Muffat** (1653-1704)20 *Simphonie (Impatentia)* 3'16**Jean-Baptiste Lully**Scène des trois Magiciens (*La Pastorale Comique*)

21 Première Entrée : Les Magiciens 1'20

Georg Muffat22 *Sarabande (Impatentia)* 1'25**Jean-Baptiste Lully**

23 Chaconne des Magiciens 3'02

Air des trois Magiciens

Judith van Wanroij, *soprano*Benjamin Alunni, *baryton*Alain Buet, *basse***Georg Muffat**24 Chaconne (*Impatentia*) 1'52**Jean-Baptiste Lully**

Chaconne des Magiciens 3'02

Total time 60'47

Capriccio Stravagante Les 24 Violons*Dessus de violon*

Sophie Gent, Tuomo Suni, Lidewij van der Voort

Kathleen Kajioka, David Wish, Maite Larburu

Haute-contre de violon

Aira Maria Lehtipuu, Myriam Mahnane, Anne Pekkala, Liesbeth Nijs

Taille de violon

Esther van der Eijk, Antina Hugosson, Charlene Yeh, Sara de Corso

Quinte de violon

Luc Gysbregts, Sylvestre Vergez, Margaret Little, Nick Milne

Basse de violon

Catherine Jones, Josh Cheatham, Susie Napper, Rebecca Rosen

Jean-Christophe Marq, Thomas de Pierrefeu

Flûte à bec

Julien Martin, Marine Sablonnière, Evolène Kiener

Hautbois

Jasu Moisio, Clémentine Humeau, Rodrigo Gutierrez

Basson

Jani Sunnarborg, Evolène Kiener

Théorbe

Wim Maesele, Thomas Dunford

Clavecin

Olivier Fortin, Skip Sempé

Capriccio Stravagante Les 24 Violons

The *24 Violons* of Versailles was the most celebrated *Orchestre* of seventeenth century Europe, rivalling all the large, opulent orchestras of Venice, Vienna, London, Naples, Rome, Madrid, and Dresden.

In 1970, Skip Sempé discovered the repertoire of the French classical orchestra through the recordings of the Collegium Aureum for the Deutsche Harmonia Mundi label. This repertoire discovery marked the very beginning of Skip Sempé's obsession with the unique gesture, instrumental timbre and grand expressive palette unique to the French instrumental repertoire of the seventeenth and eighteenth centuries.

The pioneering work of Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken and La Petite Bande - along with an in-depth study of Georg Muffat's treatise on bowing and performance practice - inspired ground-breaking performances of the music of Lully and his time, through many concerts and recordings.

Twenty years later, Skip Sempé and Capriccio Stravagante would dedicate their very first chamber music recording to works of Lully - for the same label.

Forty years later, founded in celebration of the 25th anniversary season of Capriccio Stravagante and equipped with the exotic and numerous French-style *violons* from the collection of the Centre de Musique Baroque de Versailles, the new orchestra, Capriccio Stravagante les 24 Violons made their 2010 debuts in Bremen, Utrecht (with this world-premiere live recording for the Paradizo label), Gent and at the Château de Versailles.

This project marks the world premiere CD release with the *violons* from the collection of the Centre.

Capriccio Stravagante & Skip Sempé: 25 Years

Capriccio Stravagante and Skip Sempé arrived on the international scene a quarter of a century ago, like a breath of fresh air in the universe of "early music" - searching for performance principles that were "historically informed", yet far from the canons already in the process of being established. Capriccio Stravagante brought invention along with that certain personalized eccentricity, without which art crystallises norms that quickly become pedantic. Borne by the enthusiasm that is at the source of all true artistic creation, Sempé's invention obeys one single rule: the music itself and the expression that brings it to life. Spontaneous and generous, the musical gesture comes to meet the work in its essence, in its intimacy and in the return to the spirit of the composer who, in putting forth his ideas, entrusts the interpreter with the responsibility of reinventing it and making it live and come alive again and again with other features and in other terms. Well served by a vast culture and rare erudition as well as by a freedom of expression that is peculiar to truly *influential* artists, the new idiom results in uncommon musicality: the magic of sound and colour in a discourse that is constantly exciting, marked by both the most refined aesthetics and the soundest taste.

Sempé's work does not end with the egoistic enjoyment of glory and success, punctuated by the admiring bravos of those who simply throng to concert performances and go away impressed. Quite the contrary! His talent for sharing was first witnessed via the conviviality with young musicians whose talent he recognised and which he was careful not to curb by subjecting them to teaching centred on an omniscient, authoritarian master aware of his advantages. His personal pedagogical project takes shape in a common passion with those whom he is able to recruit, thanks to his intuition and capacity to mobilise and share, with their own sensibility.

The great connection which brings them together is music – not a notion of assets, but rather the inspiring reception of a friend who often times prefers to remain in the background. He thereby leaves the limelight to those whom he considers his alter egos, including all the responsibilities and privileges which are openly acknowledged.

Profoundly dedicated to the music of France, the country that this Franco-American values with great intimacy, he makes it breathe naturally by revealing its ideals and principles. Owing to the vivacity of the intention, these sometimes surprise the initial listeners addressed by this act of unselfish love, heirs to a tradition that, north of the Loire, placed reserve and control at the centre of everything, including art. For all that, this generous, sincere musician does not hold it against them.

Certainly, in the final analysis, his country of adoption is right to take pride in this and welcome an artist of this calibre, a *genius loci* always ready to give it his best, the real gem ensuring him access to the best of itself, and to support the élan, the overflowing vigour and creative vitality of the young people with whom he surrounds himself. But discovery is not limited to the borders of any specific territory: it transcends them and, with ease and naturalness, anchors a multi-faceted Europe, a mosaic rich in diversity and exchange, opening onto further continents of sensations.

Indispensable Skip Sempé, Capriccio Stravagante... a necessity... *per sempre*.

Denis Grenier, 2011

La Belle Danse

An interview with Skip Sempé

“French style” in the seventeenth century spread throughout Europe. What were the trademarks of this style, and why was it so important to composers and performers?

If indeed the *24 Violons* of the Versailles court was the most celebrated *Orchestre* in Europe (“Orchestra” in the seventeenth century implying a greater variety of possibilities than in our own time) we can seriously consider that its first desk players were the finest instrumentalists in France. They possessed an exacting discipline and refined understanding of what virtuosity meant, and still means, in the French manner: an obsession with sonority, texture and colour, a constant seeking of textually inspired vocal rhetoric on which rhythmic and improvisational liberties are based. An understanding of their well-defined, though extremely flexible accentuation of strong textual or musical ideas through the lengthening of syllables or rhythmic units (rather than the now common placement of bar lines, weighted downbeats and metrical disciplines) is of inestimable importance in the sustaining of both text and melodic expression.

You have returned to the original instrumentation of the *24 Violons* – what can you tell us about the “original instruments” of the *24 Violons*?

When the *24 Violons* performed in their orchestral formation in five parts, they employed 6 violins on the top part, 12 “violins” (three different sizes of *violin*: *haute-contre de violon*, *taille de violon* and *quinte de violon*) on the three middle parts, and 6 *basses de violon* on the bass line. The *violons* used for these performances, of all three sizes, were reconstructed at the initiative of the Centre de Musique

Baroque Versailles. Many varied sizes of viola were common in the seventeenth century, as were varying sizes and members of string bass instruments of the 'cello family. The *basse de violon* was a largish 'cello, customarily tuned in B-flat, and was known throughout Europe. Nearly all seventeenth century 'cellos were large (and were subsequently reduced in size), and bass players were accustomed to transposing instruments, varied tunings and octave doublings. Though there were no bowed stringed instruments specifically constructed to play at sixteen-foot (contrabass) pitch in the Versailles orchestra, it was nevertheless heard in octave doublings from the basses de violons, lutes and harpsichords. Woodwinds from the French makers, who were the most in-demand in Europe, elaborated the sonic magic of the orchestra.

How does the instrumentation and the “direction” of large Baroque orchestras influence expression and the sound? Were most Baroque orchestras standardized in size?

It is generally believed that the Baroque orchestra was “directed” by a musician of the orchestra, rather than by a “conductor”. But the lead in Baroque music was in fact *compositionally* determined either by the vocal line (possibly played or doubled by the first violin) or by the bass line with its resulting harmony. To my way of thinking, the bass line is of utmost importance. It encompasses all the bass instruments: the bowed instruments – cellos in C, *basses de violon* in B-flat, six and seven string bass viols, violones in G and in D, double basses – and also of course the plucked instruments. Capriccio Stravagante’s unique sound is partially based on that low, opulent bass register, which provides a kind of lost special effect for Baroque music.

One of our prime concerns for this new orchestral project is the organization of the instrumental timbres. To my way of thinking, this part of the musical expression is actually much more important than all the rest. We shall never know exactly how seventeenth or eighteenth century music was prepared or exactly how it sounded. There are, of course, conventions that cannot be

ignored, but the idea we have today of the Baroque orchestra is a bit too simplistic – twelve to sixteen instrumentalists and a harpsichord to make it look and sound “nice and Baroque”! This idea is loosely based on the orchestra Bach used in Leipzig for his Cantatas, Orchestral Suites and Brandenburg Concertos. But many other orchestras throughout Europe were much larger than that!

And what are the “Ballets Anciens et Modernes”?

The *24 Violons* was actually an old institution by the time Lully arrived, and influenced many generations. The big group dates to at least 1609, and Louis XIII officially recognized the title *24 Violons* in 1626. At the early period, the *24 Violons* had the instrumentation of a “Renaissance Orchestra”. With the growing influence of the *24 Violons* outside France, large orchestras were heard not only in French music: similar groups were created in Germany in the circle of Brade and Praetorius, in England in the circle of Purcell, Locke, Humphrey and Blow, and for the Paris premiere of Luigi Rossi’s *Orfeo*.

You often speak about music and teamwork: could you define some of your strategic concepts?

Whether as a small or a large ensemble, Capriccio Stravagante remains faithful to its original principles. As a musical director, I am there to polish up listening and intuition. Capriccio Stravagante operates in the manner of the seventeenth century ateliers run by painters or instrument makers. With the right musicians, a large ensemble can have the same agility, fragility and daring of a chamber ensemble. The artistic decision is that the musicians listen to one another in rehearsals and performances, rather than following a conductor.

Teamwork is the key word, and the conductor is merely the “musical director in charge” of gesture and rhetoric – a musician amongst other musicians. That idea is very important to me. One could compare Capriccio Stravagante to a secret

garden belonging to all its members, but in which the garden is more important than the secret. The musicians of *Capriccio Stravagante*, from many different horizons and among today's finest Baroque instrumentalists, come together for regular work sessions. We started playing together twenty-five years ago, with a basic nucleus of six musicians. Then that basic nucleus became twelve, then eighteen. So the *Capriccio Stravagante* Orchestras were the next logical step – a necessary “extravagance”, so to speak! And very much in the spirit of seventeenth-century music: the publications of important instrumental works were intended to include the finest musicians of the day.

How does one learn the special gestures of French repertoire?

The effective translation and communication of the 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. These well-defined and recurring gestures are foreign, if not hostile, to today's approach to the “making” of “serious” classical music because the compelling and convincing expression of them depends so much on inflection and on unpredictability. This essential element of the “uncertain” and the “atmospheric” applies to all Baroque repertoire, but the French, who fostered it and disseminated it, also allowed themselves to cultivate it to the extreme.

In performing all these Overtures by Lully, Marais and Muffat, how do you manage to make them all sound so different from each other?

Lully, for instance, gives for an Overture the written instruction, “The theatre represents a magnificent palace at the edge of the sea.” Campra specifies that a

sleep scene be set in “a place that is hardly visible, because the action unfolds in the dead of night.” These instructions are not just for the stage director. They are also for the musicians. These instructions provide both the tempo markings and the affect for the entire musical scene. In instrumental music, the effect of the atmosphere takes control; in vocal music, the text and the dramatic declamation of it take control. These postulates apply to the performance of all music of the French Baroque, from the most intimate solo works conceived for lute, harpsichord, or viola da gamba to the largest scaled sacred, concerted vocal works and *tragédie lyrique*.

In Overtures, there is a difference between majesty and magic. Overtures are splendid, but they are meant to evoke different passions, so they must not sound all alike. All ouvertures, “French” or otherwise, are different. “French” ouvertures are not limited to over dotting and compacting quick note values: that is only one of many, many expressive tricks!

Regarding music and performance, what had the French mastered in the seventeenth century that was so admirable to all of Europe?

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 best French stylists 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.

Capriccio Stravagante Les 24 Violons

Les 24 Violons de Versailles était l'orchestre européen le plus acclamé du dix-septième siècle, rivalisant avec les grands et somptueux orchestres de Venise, Vienne, Londres, Naples, Rome, Madrid et Dresde.

En 1970, Skip Sempé découvre le répertoire de l'orchestre français classique grâce aux enregistrements du Collegium Aureum sur le label Deutsche Harmonia Mundi. Cette rencontre marque le point de départ de la quête permanente de perfection de Skip Sempé pour le geste, les couleurs instrumentales et l'infinie palette expressive spécifiques au répertoire instrumental français des dix-septième et dix-huitième siècles.

Le travail de recherche de Gustav Leonhardt, de Sigiswald Kuijken et de La Petite Bande - ainsi qu'une étude approfondie du traité de Georg Muffat sur la technique d'archet et les pratiques d'interprétation - inspirent des interprétations novatrices de la musique de Lully et de ses contemporains, au disque et en concert.

Vingt ans plus tard, Skip Sempé et le Capriccio Stravagante consacreront leur premier enregistrement de musique de chambre à des œuvres de Lully pour le label Deutsche Harmonia Mundi.

Quarante ans plus tard, le Capriccio Stravagante célèbre ses 25 ans et l'orchestre Capriccio Stravagante Les 24 Violons est fondé, doté de violons de style français provenant de la collection du Centre de Musique Baroque de Versailles. Les 24 Violons font leurs débuts en 2010 à Brême, Utrecht (avec l'enregistrement en direct au Festival de Musique Ancienne de 2010, et en première mondiale pour le label Paradizo), Gand ainsi qu'au Château de Versailles.

Ce projet constitue le premier CD réalisé avec les violons de la collection du Centre.

Capriccio Stravagante & Skip Sempe - 25 ans... déjà !

Apparu il y a un quart de siècle telle une bouffée de fraîcheur dans l'univers de la musique ancienne à la recherche de principes d'interprétation historiquement informés, mais loin de canons déjà en train de se mettre en place, Capriccio Stravagante y insuffle l'invention, le grain de folie sans lequel l'art cristallise dans des normes, rapidement devenues académiques. Portée par l'enthousiasme à l'origine de toute véritable création artistique, la poïétique de Skip Sempé n'obéit qu'à une seule règle, la musique elle-même, et l'expression qui lui donne vie. Spontané, généreux, le geste musical vient à la rencontre de l'œuvre, dans son essence, dans son intimité, dans le retour à l'esprit du compositeur qui, en esquissant ses idées, l'a conçue en confiant à l'interprète la responsabilité de la réinventer, de la faire vivre, et revivre chaque fois sous d'autres traits, en d'autres termes. Servi par une immense culture, une rare érudition, mais aussi par une liberté de ton qui est le propre des grands, le nouvel idiome s'inscrit au coin d'une rare musicalité, de la magie du son et de la couleur, en un discours en perpétuelle effervescence, marqué du sceau de l'esthétique la plus raffinée, et du goût le plus sûr.

Le travail de Skip Sempé ne se termine pas dans la jouissance égoïste de la gloire, du succès que ponctuent les bravos admiratifs de ceux qu'il a voulu rencontrer, et sont venus au rendez-vous, bien au contraire. Le partage se vit d'abord en amont à travers la convivialité avec de jeunes musiciens dont il a reconnu le talent, qu'il se garde de brider en les soumettant à un enseignement centré autour d'un maître omniscient et autoritaire, jaloux de ses privilèges. Son projet pédagogique à lui prend forme dans une passion commune avec ceux que son intuition, et sa capacité de mobiliser lui permettent de recruter, d'associer, avec leur sensibilité à eux, autour du seul axe susceptible de les réunir, la musique, qu'ils réinventent ensemble et qu'ils font sonner dans une

complicité séminale du meilleur. Pas d'instinct de propriété, mais l'accueil inspirant d'un ami s'effaçant pour laisser toute la place à ceux qu'il considère comme ses alter ego, et le bénéfice qui leur revient, et qu'il leur reconnaît.

Élaboré avec affection et fidélité à la musique de ce pays qu'il aime plus que tout, où ce franco-américain a choisi de s'installer, il la fait respirer en en révélant des valeurs qui par la vivacité du propos étonnent parfois les premiers destinataires de cet acte d'amour désintéressé, héritiers d'une tradition qui, au Nord de la Loire, a placé la réserve et le contrôle au centre de tout, y compris au niveau de l'art. Pour autant cet être généreux et sincère ne leur en tient pas rigueur.

Certes son pays d'adoption aura raison de s'enorgueillir, enfin, de compter en son sein un artiste de cette trempe, un génie des lieux toujours prêt à lui donner le meilleur de lui-même, la perle rare lui assurant l'accès au meilleur d'elle-même, et de soutenir l'élan d'une jeunesse à la sève débordante et pleine de vitalité créatrice dont il s'entoure. Mais la découverte ne s'arrête pas aux frontières de ce grand pays, elle les transcende et s'arrime avec aisance et naturel à une Europe plurielle, mosaïque riche de diversité et de métissages, ouvrant sur des continents de sens.

Indispensable Skip Sempé, Capriccio Stravagante... une nécessité... *per sempre*.

Denis Grenier, 2011

La Belle Danse

Un interview avec Skip Sempé

« Le style français » s'est propagé à travers l'Europe au dix-septième siècle. Quelles en sont les caractéristiques et comment revêtait-il une telle importance aux yeux des compositeurs et des interprètes ?

En effet, si les 24 Violons de la Cour de Versailles constituait l'orchestre le plus renommé d'Europe (le mot orchestre, au dix-septième siècle, impliquait une plus grande variété de possibilités qu'à notre époque), nous avons toutes les raisons de croire que ses premiers pupitres étaient formés des meilleurs instrumentistes français.

Grâce à une discipline rigoureuse, ces musiciens possédaient une connaissance raffinée de la virtuosité à la française: l'obsession de la sonorité, de la texture et de la couleur, la recherche constante d'une rhétorique vocale inspirée par le texte, sur lesquelles se fondent la liberté du rythme et l'improvisation. L'accentuation bien définie, mais à la fois flexible, des idées musicales ou du texte, par la prolongation d'unités rythmiques ou de syllabes (au lieu de l'accentuation des lignes de mesure, des temps forts et des disciplines métriques de notre époque), est d'une importance primordiale pour le soutien du texte et de l'expression mélodique.

Vous avez choisi l'instrumentation originale des 24 Violons – que signifiez-vous par « instrumentation originale »?

Dans la formation orchestrale en cinq parties, Lully utilisait six violons pour la partie de dessus, douze « altos » (trois différentes grandeurs de violon : haute-contre de violon, taille de violon et quinte de violon) pour les trois parties intermédiaires, et des basses de violon pour la partie de basse.

Les violons utilisés pour nos concerts, de ces trois tailles différentes, ont été reconstruits suite à l'initiative du Centre de Musique Baroque de Versailles. Différentes tailles d'alto étaient courantes au dix-septième siècle, de même que plusieurs tailles d'instruments à cordes basses de la famille du violoncelle. La basse de violon était un peu plus grande qu'un violoncelle, normalement accordée en si-bémol, et pratiquée dans toute l'Europe. Presque tous les violoncelles du dix-septième siècle étaient de grande taille (ils ont été réduits plus tard) et les joueurs de basse étaient accoutumés aux instruments transpositeurs, aux accords variés et avaient l'habitude de doubler à l'octave inférieure. Même s'il n'existait pas d'instrument de seize pieds proprement dit (contrebasse) construit spécialement pour jouer à ce diapason dans l'orchestre de Versailles, le seize pieds était tout de même présent grâce au doublement d'octave des basses de violon, théorbes et clavecins. Les instruments à vent des facteurs français qui, à l'époque, étaient les plus réputés d'Europe, sont responsables d'une grande partie de la magie sonore de l'orchestre.

Comment l'instrumentation et la « direction » d'un grand orchestre baroque influencent-ils l'expressivité et la sonorité ? Est-ce que les orchestres baroques répondaient à des standards de taille ?

On pense habituellement que l'orchestre baroque était « dirigé » par un musicien de l'orchestre, au lieu d'un chef d'orchestre. Mais la musique baroque était en fait régie par la composition même : soit par la ligne de chant (qui peut être celle du premier violon), soit par la ligne de basse et toutes les implications harmoniques qui en découlent. À mes yeux, cette ligne de basse est primordiale. Elle englobe tous les instruments de basse : basses d'archet avec violoncelles en do, basses de violon en si-bémol, violes de gambe à six et sept cordes, violones en sol et en ré, sans oublier les clavecins, les théorbes et les vents. La sonorité du Capriccio Stravagante est basée sur cette sorte de « coussin de luxe », une idée fondée sur l'opulence et la générosité du registre, recréant un effet acoustique aujourd'hui perdu en musique baroque.

Une de nos principales préoccupations pour ce nouveau projet orchestral est l'organisation des palettes sonores instrumentales. Cette partie de l'expression est tellement plus importante à mes yeux que tout le reste. On ne saura jamais comment la musique était préparée, ni comment elle sonnait. Il y a certes des conventions incontournables, mais l'idée que l'on a actuellement de l'orchestre baroque est une idée très réductrice : douze à seize instrumentistes, avec un clavecin pour faire baroque, pour faire joli. Pour cela, on se fonde sur la formation dont Bach disposait à Leipzig pour jouer ses Cantates, ses Suites pour orchestre ou ses Concertos brandebourgeois. Mais certains des orchestres européens de cette époque étaient beaucoup plus importants que cela !

Et que signifient « Ballets Anciens et Modernes » ?

Les 24 Violons était en fait une institution bien établie au moment où Lully fit son apparition, étendant son influence à de nombreuses générations. Le grand ensemble date d'au moins 1609 et Louis XIII reconnut l'appellation *24 Violons* en 1626. À ses débuts, les 24 Violons comprenait les effectifs d'un « Orchestre Renaissance ». Avec le prestige croissant des 24 Violons en dehors du pays, d'autres grands orchestres font leur apparition : des ensembles similaires sont créés en Allemagne dans les cercles de Brade et de Praetorius, en Angleterre dans les cercles de Purcell, Locke, Humphrey et Blow ainsi que pour la première représentation de *Orfeo* de Luigi Rossi donnée à Paris.

Vous parlez souvent de la musique et du travail d'équipe : pourriez-vous décrire quelques-unes de vos approches de travail ?

En petite ou en grande formation, le Capriccio Stravagante conserve ce qui a fait son originalité dès ses débuts. Le Capriccio fonctionne comme les ateliers de peintres ou de facteurs du dix-septième siècle ; c'est un travail d'équipe où le chef n'est qu'un maître d'œuvre, un artiste parmi d'autres artistes.

Avec les bons musiciens, un ensemble de grande taille peut s'avérer tout aussi agile, fragile et audacieux qu'un ensemble de musique de chambre. Les décisions artistiques prennent leur forme à travers l'écoute mutuelle en répétitions et en concerts, au lieu de suivre un chef.

Cette idée m'est très chère : un peu comme si le Capriccio Stravagante était le jardin secret de tous ses musiciens, mais où le jardin serait plus important que le secret. Les musiciens du Capriccio ont commencé à se réunir il y a de cela 25 ans, avec un noyau dur de six personnes, passant à douze puis à dix-huit musiciens: les Orchestres du Capriccio Stravagante sont donc nés tout naturellement des séances de travail régulières réunissant des musiciens venant de tous les horizons, tous parmi les meilleurs instrumentistes du moment... comme une « extravagance » nécessaire ! D'ailleurs bien dans l'esprit de la musique du dix-septième siècle ! Les publications des œuvres importantes baroques n'étaient-elles pas destinées à inclure le meilleur des musiciens de son époque ?

Comment fait-on l'apprentissage des gestes spécifiques au répertoire français ?

La lecture et l'interprétation du répertoire baroque français exige de ses interprètes non seulement une maîtrise totale du vocabulaire musical français, avec ses gestes bien définis et récurrents, mais aussi une familiarité et une aisance avec ce vocabulaire. Ces gestes sont intégrés à la structure musicale mais n'existent pas dans la notation imprimée utilisée par les interprètes, qu'ils jouent d'une édition ou d'un manuscrit. Ces gestes leur sont présentés d'une manière qui est complètement étrangère à la formation musicale actuelle, aux habitudes d'exécution et aux normes d'interprétation.

Ces gestes bien définis et récurrents sont étrangers, voire contraires, à l'approche actuelle de la musique classique dite « savante » car leur interprétation

convaincante est directement liée aux inflexions et à l'imprévisibilité. Cet élément essentiel qui touche à l'« incertain » et à l'« atmosphérique » s'applique à tout le répertoire baroque mais les Français, qui l'ont particulièrement développé et propagé, se sont également permis de le perfectionner à l'extrême.

En interprétant toutes ces Ouvertures de Lully, Marais et Muffat, comment réussissez-vous à les faire sonner de façons différentes ?

Lully, par exemple, donne des instructions écrites pour une Ouverture : « Le Théâtre représente une Cour magnifique au bord de la Mer » ; Campra spécifie une scène de sommeil : « une place publique que l'on discerne à peine, parce que l'action se passe dans la nuit ».

Ces consignes ne s'adressent pas uniquement au metteur en scène. Elles concernent aussi les musiciens. Elles renseignent sur le tempo et l'affect de la scène musicale toute entière. Dans la musique instrumentale, l'effet créé par l'atmosphère joue un rôle prédominant alors que dans la musique vocale, le texte et sa déclamation dramatique sont au centre de l'attention. Ces postulats s'appliquent à l'interprétation de toutes les œuvres de musique baroque française, du solo le plus intime écrit pour le luth, le clavecin ou la viole de gambe aux productions de grande envergure de musique vocale sacrée et concertante ou aux tragédies lyriques.

Il y a, dans les Ouvertures, une différence entre le majestueux et le magique. Les Ouvertures sont somptueuses, mais elles sont destinées à évoquer différentes passions de telle sorte qu'elles ne doivent pas sonner toutes de la même façon. Toutes les ouvertures, « à la française » ou autres, sont différentes. Les Ouvertures « à la française » ne sont pas limitées aux notes « double pointées » et à la compression des notes rapides ; ce ne sont là que quelques-unes des très, très nombreuses astuces expressives !

En ce qui concerne la musique et l'interprétation, comment la maîtrise des Français a-t-elle réussi à tant fasciner l'Europe du dix-septième siècle ?

En tant qu'interprètes de leur propre musique, les musiciens du baroque français étaient de véritables maîtres accomplis, capables de combiner leur vocabulaire gestuel, leur langage harmonique particulièrement riche et leur catalogue unique, complexe et extraordinaire d'agrément et d'ornementation. En matière de finesse, de souplesse et de fluidité du rythme et de la pulsation, les plus grands stylistes français étaient sans pair et ils étaient renommés pour leur étonnante capacité de passer imperceptiblement et avec une grande facilité du plus digne au plus détendu, au plus décontracté. Pour accomplir cet exploit apparemment impossible, ils variaient le poids et les accents en allongeant et en raccourcissant les syllabes musicales selon un système dérivé de leur langue, comme ils la parlaient. Les instrumentistes utilisaient cette formalité de l'expression tout autant que les chanteurs.

Capriccio Stravagante & Skip Sempé: 25 Years

Die 24 *Violons* von Versailles waren das berühmteste europäische *Orchestre* des siebzehnten Jahrhunderts. Es wetteiferte mit den großen, üppigen Orchestern von Venedig, Wien, London, Neapel, Rom, Madrid und Dresden.

1970 entdeckte Skip Sempé das Repertoire des klassischen französischen Orchesters durch die Aufnahmen des Ensembles Collegium Aureum für Deutsche Harmonia Mundi. Diese Entdeckung war der eigentliche Anfangspunkt von Skip Sempés Faszination mit dem einzigartigen Gestus, dem instrumentalen Timbre und dem großartigen Ausdrucksspielraum des französischen Instrumentalrepertoires des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Die Pionierarbeit von Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken und La Petite Bande – und ein eingehendes Studium von Georg Muffats Abhandlung über Bogentechnik und Aufführungspraxis – waren die Inspiration zu den bahnbrechenden Aufführungen der Musik Lullys und seiner Zeit in vielen Konzerten und Aufnahmen.

20 Jahre später widmeten Skip Sempé und Capriccio Stravagante ihre erste Kammermusikaufnahme den Werken Lullys – für dasselbe Label.

40 Jahre später machte das neue Orchester Capriccio Stravagante Les 24 *Violons*, das zur Feier der fünfundzwanzigsten Konzertsaison von Capriccio Stravagante gegründet wurde, und das mit den exotischen und zahlreichen *violons* in französischer Bauart von der Sammlung des Centre de Musique Baroque de Versailles ausgestattet ist, sein 2010 Debüt in Bremen, Utrecht (mit seiner live für das Paradizo Label aufgenommenen Weltpremiere), Gent und dem Schloss von Versailles.

Dieses Projekt, live aufgenommen während des Eröffnungskonzerts des Festivals für Alte Musik Utrecht 2010, markiert die weltweit erste CD Veröffentlichung mit den *violons* aus der Sammlung des Centre.

Ein Interview mit Skip Sempé

Der „französische Stil“ verbreitete sich im siebzehnten Jahrhundert in ganz Europa. Was waren die Kennzeichen dieses Stils, und warum war er so wichtig für die Komponisten und Musiker?

Wenn wir annehmen, dass die 24 *Violons* des Hofes von Versailles wirklich das meistgefeierte *Orchestre* in Europa waren (wobei das Wort „Orchester“ im 17. Jahrhundert einen größeren Bedeutungsspielraum hatte als heute), können wir auch davon ausgehen, dass die Spieler an den ersten Pulten die besten Instrumentalisten Frankreichs waren. Sie besaßen eine anspruchsvolle Disziplin und ein kultiviertes Verständnis von der Bedeutung des Wortes Virtuosität (damals wie heute) im französischen Stil: eine Besessenheit mit Klangfülle, Struktur und Farbe, und eine ständige Suche nach der durch den Text inspirierten vokalen Rhetorik, auf der die rhythmischen und improvisatorischen Freiheiten gegründet sind. Ein Verständnis ihrer scharf umrissenen und zugleich äußerst flexiblen Akzentuierung starker textlicher und musikalischer Ideen durch eine Verlängerung von Silben oder rhythmischen Einheiten (statt der heute gewöhnlichen Platzierung von Taktstrichen, gewichtigen Niederschlägen und metrischen Disziplinen) ist unerhört wichtig wenn man sowohl den Text als auch den melodischen Ausdruck aufrechterhalten will.

Sie sind zu der originalen Instrumentierung der 24 *Violons* zurückgekehrt – was können sie zu den „Originalinstrumenten“ der 24 *Violons* sagen?

Wenn die 24 *Violons* in ihrer orchestralen Besetzung fünfstimmig spielten, machten sie von 6 Violinen in der Oberstimme Gebrauch, 12 „*Violas*“ (das heißt, drei verschiedene Größen von dem *violon*: *haute-contre de violon*, *taille de*

violon und *quinte de violon*) in den drei Mittelstimmen, und 6 *basses de violon* auf der Basslinie. Die *violons*, die für diese Aufführungen benutzt wurden, in allen drei Größen, wurden auf Initiative des Centre de Musique Baroque Versailles rekonstruiert. Im siebzehnten Jahrhundert waren viele verschiedenen große Violas gebräuchlich, genau dasselbe galt für die verschiedenen Größen und Mitglieder der Cellofamilie; beinahe alle Celli des siebzehnten Jahrhunderts waren groß (und wurden später verkleinert), und die Bassspieler waren transponierende Instrumente, verschiedene Stimmungsweisen und an Oktavverdoppelungen gewohnt. Obwohl es im Versailler Orchester keine Streichinstrumente gab, die speziell für das Sechzehnfußregister (wie der Kontrabass) konzipiert waren, konnte es dennoch in den Oktavverdoppelungen der *basses de violons*, Lauten und Cembali gehört werden. Die Holzblasinstrumente der französischen Instrumentenmacher, die meistgefragten in ganz Europa, verfeinerten die klangliche Magie des Orchesters.

Wie beeinflusst die Instrumentierung und die „Direktion“ eines großen Barockorchesters den Ausdruck und den Klang? Waren die meisten Barockorchester in ihrer Größe normiert?

Man nimmt im Allgemeinen an, dass das Barockorchester von einem Musiker des Orchesters „dirigiert“ wurde und nicht von einem „Dirigenten“. Aber die Leitung war in der Barockmusik eigentlich *kompositorisch* festgelegt, entweder durch die Vokalstimme (die eventuell durch die erste Geige gespielt oder verdoppelt wurde), oder durch die Basslinie mit der resultierenden Harmonie. In meiner Auffassung ist die Basslinie am wichtigsten. Sie umfasst alle Bassinstrumente: die Streichinstrumente – Celli in C, *basses de violon* in B, sechs- oder siebensaitige Bassgamben, Violones in G und D, Kontrabässe – und natürlich die Zupfinstrumente. Der einzigartige Klang von Capriccio Stravagante hat zum Teil seine Ursache in diesem reichhaltigen tiefen Bassregister, das eine Art verlorenen Spezialeffekt der Barockmusik liefert.

Eines unserer wichtigsten Anliegen bei diesem neuen Orchesterprojekt ist die Organisation der orchestralen Timbres. Meiner Meinung nach ist dieser Aspekt des musikalischen Ausdrucks wichtiger als alles andere. Wir werden niemals wissen, wie die Musik des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts genau vorbereitet wurde oder wie sie wirklich klang. Natürlich gibt es Konventionen die man nicht vernachlässigen darf, aber die Idee, die wir heutzutage von einem Barockorchester haben ist ein wenig zu simpel – zwölf bis sechzehn Instrumentalisten und ein Cembalo, damit es „schön Barock“ klingt! Diese Idee ist frei basiert auf dem Orchester, das Bach in Leipzig für seine Kantaten, Orchestersuiten und Brandenburger Konzerte benutzte. Aber andere Orchester in Europa waren viel größer!

Und was sind die „Ballets Anciens et Modernes“?

Als Lully nach Versailles kam waren die 24 *Violons* bereits eine alte Institution und hatten viele Generationen beeinflusst. Die große Gruppe datiert wenigstens zurück bis 1609, und Louis XIII anerkannte 1626 offiziell den Titel 24 *Violons*. In der frühen Zeit hatten die 24 *Violons* die Besetzung eines „Renaissanceorchesters.“ Mit dem wachsenden Einfluss der 24 *Violons* außerhalb Frankreichs konnten große Orchester nicht nur in französischer Musik gehört werden: ähnliche Gruppen wurden in Deutschland im Kreis um Brade und Praetorius gegründet, in England im Kreis von Purcell, Locke, Humphrey und Blow, und für die Pariser Premiere von Luigi Rossis *Orfeo*.

Sie erwähnen oft Musik und Teamwork: können sie einige Ihrer strategischen Konzepte erläutern?

Egal ob als kleines oder großes Ensemble, Capriccio Stravagante bleibt seinen alten Prinzipien treu. Als musikalischer Leiter bin ich dazu da, das Hören und die Intuition aufzupolieren. Capriccio Stravagante funktioniert wie die Maler- oder Instrumentenmacherateliers des siebzehnten Jahrhunderts. Mit

den richtigen Musikern kann ein großes Ensemble die gleiche Beweglichkeit, Zartheit und Wagemut haben wie ein Kammermusikensemble. Die künstlerische Entscheidung ist, dass die Musiker während der Proben und Konzerte einander zuhören, anstatt einem Dirigenten zu folgen.

Das Schlüsselwort ist Teamwork, und der Dirigent ist lediglich der „Musikdirektor im Dienste“ der Gestik und Rhetorik – ein Musiker unter anderen Musikern. Diese Idee ist mir sehr wichtig. Man könnte Capriccio Stravagante mit einem geheimen Garten vergleichen, der allen Mitgliedern gehört, wobei aber der Garten wichtiger ist als das Geheimnis. Die Musiker von Capriccio Stravagante, alle von verschiedenen Sichtweisen geprägt, und zu den besten Musikern unserer Zeit gehörend, treffen sich zu regelmäßigen Arbeitssitzungen. Wir fingen vor fünfundzwanzig Jahren an zusammen zu spielen, mit einem Kern von sechs Musikern. Dieser Kern wurde dann zwölf, dann achtzehn. Die Capriccio Stravagante Orchester waren also der nächste logische Schritt – eine notwendige Extravaganz sozusagen! Und sehr im Geiste der Musik des siebzehnten Jahrhunderts: die Veröffentlichungen wichtiger Instrumentalwerke waren für die besten Musiker der Zeit vorgesehen.

Wie erlernt man die spezielle Gestik des französischen Repertoires?

Die effektive Übersetzung und Kommunikation des französischen Barockrepertoires erfordert von den Spielern nicht nur eine völlige Beherrschung des französischen musikalischen Vokabulars von klar definierten und wiederkehrenden Gesten, sondern auch, dass sie vollkommen vertraut mit diesem Vokabular sind und ganz ungezwungen damit umgehen können. Diese Gesten sind in die musikalische Struktur integriert, aber sie sind nicht in die Noten mit eingebaut, welche die Spieler im Druck oder Manuskript vor sich haben. Diese Gesten werden dem Interpreten in einer

Weise dargeboten, die der Musikausbildung, den Aufführungsgewohnheiten und interpretativen Standards unserer Zeit vollkommen fremd ist.

Diese wohl definierten und wiederkehrenden Gesten sind unterschieden von, oder sogar unvereinbar mit der heutigen Vorgehensweise beim „machen“ von „ernster“ klassischer Musik, weil ihre Unwiderstehlichkeit und Überzeugungskraft so stark vom Tonfall und von der Unvorhersehbarkeit abhängt. Dieses essentielle Element des „Unsicheren“ und „Atmosphärischen“ trifft auf das gesamte Barockrepertoire zu, aber die Franzosen, die es pflegten und verbreiteten, erlaubten sich auch, es bis ins Extreme zu kultivieren.

Wenn Sie all diese Opern von Lully, Marais und Muffat aufführen, wie gelingt es ihnen, dass sie alle so verschieden klingen?

Lully gibt beispielsweise in einer Ouvertüre die geschriebene Anweisung „Das Theater stellt einen großartigen Palast beim Meer dar.“ Campra bestimmt, dass eine Schlafszene sich in einem „Ort der beinahe unsichtbar ist“ abspielt, „weil die Handlung mitten in der Nacht stattfindet.“ Diese Anweisungen sind nicht nur für den Regisseur da; sie gelten auch den Musikern. Sie liefern sowohl die Taktbezeichnung als auch den Affekt der ganzen musikalischen Szene. In der Instrumentalmusik übernimmt der Stimmungseffekt die Kontrolle; in der Vokalmusik der Text und seine dramatische Deklamation. Diese Postulate gelten der Aufführung jeglicher Musik aus dem französischen Barock, von den intimsten Solowerken für die Laute, das Cembalo, oder die Gambe, bis zu den größtangelegten kirchlichen Vokalwerken und der tragédie lyrique.

In den Ouvertüren gibt es einen Unterschied zwischen Würde und Magie. Ouvertüren sind prächtig, aber sie sind dazu da, unterschiedliche Leidenschaften zu erwecken, und daher dürfen sie nicht alle gleich klingen. Alle Ouvertüren, „französische“ wie die anderen, sind unterschiedlich.

„Französische“ Ouvertüren sind nicht begrenzt auf Überpunktierungen und das Zusammenziehen schneller Notenwerte: dies ist nur einer von sehr vielen expressiven Tricks!

In Bezug auf Musik und Aufführung: was charakterisiert die Errungenschaften der Franzosen im siebzehnten Jahrhundert, die im übrigen Europa so bewundert wurden?

Als Interpreten ihrer eigenen Musik waren die Musiker des französischen Barock vollkommene Meister in der Vereinigung ihres gestischen Vokabulars, ihrer ausgesprochen reichhaltigen harmonischen Sprache und ihres einzigartigen, aufwendigen und außergewöhnlichen Katalogs von Verzierungen und Ornamentierung. Was die Finesse, Geschmeidigkeit, und das „Schieben und Ziehen“ des Rhythmus und des Tactus betraf, waren die besten französischen Künstler ohne Gleichen, und sie waren berühmt für ihre erstaunliche Fähigkeit, unbemerkt und mit größter Ungezwungenheit vom Großen und Noblen zum Entspannten und Saloppen zu wechseln. Für diesen scheinbar unmöglichen Trick variierten sie auf subtile Weise Gewicht und Akzent durch das Verlängern und Verkürzen der Silben, nach einem System, das aus der gesprochenen Sprache abstammte. Die Instrumentalisten machten ebenso Gebrauch von dieser expressiven Förmlichkeit wie die Vokalistinnen.

Live recording, August 2010, Vredenburg Leidsche Rijn, Utrecht

Opening concert of the 2010 Festival Oude Muziek Utrecht

Co-production

Paradizo / Festival Oude Muziek Utrecht / Music Concept

With thanks to
Musikfest Bremen

De Bijloke

Centre de Musique Baroque Versailles

Sophie Gent plays a violin by Gennaro Gagliano, 1732

Courtesy of the Jumpstart Junior Foundation

Catherine Jones plays a cello by Nicolò Gagliano, Naples, 1770

Courtesy of the Jumpstart Junior Foundation

Hautes-contres, tailles & quintes de violons reconstructed by

Antoine Lauhère & Giovanna Chitto'

Commissioned by and courtesy of the

Centre de Musique Baroque de Versailles

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Producer & Digital editing: Alessandra Galleron

Recording Engineers: Alessandra Galleron, Virginie Lefebvre

Mixing & Mastering: Hugues Deschaux

Musical editing: J. Weinberg

English translation: John Tyler Tuttle (page 7-8)

German translation: Tilman Skowroneck

Digipak photo: Marco Borggreve

Booklet photo: Wouter Jansen

Artwork: Massimo Polvara

Harpsichords by Bruce Kennedy (Château d'Oex 1985)

Philippe Humeau (Barbaste 1984)

www.skipsempe.com

www.stravagante.com

www.paradizo.org



25 Ans de Capriccio Stravagante & Skip Sempé

Paradizo

PA0010