



Doron Sherwin
Julien Martin

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
Skip Sempé

TERPSICHORE

Muse of the Dance

*Dances by Michael Praetorius (1569/73-1621)
& William Brade (1560-1630)*

Doron Sherwin, cornetto
Julien Martin, recorder

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
Skip Sempé

Ballo I

1	Praetorius: Passameze (CCLXXXVI)	2'15
2	Praetorius: Gaillarde (CCLXXXV)	1'25
3	Praetorius: Ballet des Baccanales (CCLXXXVIII)	1'06
4	Praetorius: Ballet des Matelotz (CCLXXX)	1'18
5	Praetorius: Gaillarde (CCCVII)	1'20
6	Praetorius: Gaillarde (CCLXXXVII)	2'37
7	Praetorius: Ballet (CCXLVI / 3) Brade: Ein schottisch Tanz (1617 / XVI)	2'13
8	Praetorius: Ballet des coqs (CCLIV)	1'48
9	Praetorius: Puer Natus in Bethlehem (Musae Sioniae)	1'23

Ballo II

10	Praetorius: Ballet (CCLX)	0'59
11	Praetorius: Bransles de Poictu (II / 1, 3) Bransle double de Poictu (IX / 3)	2'09
12	Praetorius: L'espagnollette (XXVI)	1'12
13	Brade: Paduana (1614 / I)	1'52
14	Brade: Galliard (1614 / I)	0'43
15	Anonymous: When Daphne from fair Phoebus did fly	1'03
16	Praetorius: Bransle de la Torche (XV)	1'54
17	Praetorius: Parvulus nobis nascitur (Musae Sioniae)	1'01

Ballo III

18	Brade: Canzon (1609 / V)	3'14
19	Brade / Robert Bateman: Nägelein Blumen (1607 / XLIV)	1'57
20	Brade: Galliard (1614 / XXI)	1'58
21	Brade: Allmand (1609)	1'01
22	Brade: Galliard (1614 / IX)	1'14
23	Praetorius: La Bouree (XXXII)	1'44
24	Praetorius: Gavottes (I / 1, 2)	1'15
25	Praetorius: Frohloch o Tochter Zion fast (Musae Sioniae)	0'53

Ballo IV

26	Brade: Paduana (1614 / VIII)	5'11
27	Brade: Allmand (1609 / II)	0'58
28	Praetorius: Spagnoletta (XXVII / 2)	0'55
29	Praetorius: Courante (LXIV)	0'59
30	Brade: Galliard (1609 / XIV)	1'09
31	Praetorius: Bransle de Villages (XIV / 5)	1'37
32	Praetorius: Volte (CCX)	1'02
33	Praetorius: Courante (LXV)	1'00
34	Moritz Landgraf von Hessen: Paduana del Sigr. Guilhelmo Keudelio	4'13
35	Anthony Holborne: Heigh ho holiday (1599)	1'35
36	John Bennet: Venus' Birds	1'58
	Total time	63'27

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra*Violin*

Sophie Gent, Tuomo Suni

Viola da gamba

Nick Milne, Julien Léonard, Margaret Little

Violone

Josh Cheatham, Benoît van den Bemden

Cornetto

Doron Sherwin, Gawain Glenton

Trombone

Simen van Mechelen, Adam Woolf, Wim Becu

*Recorder*Julien Martin, Marine Sablonnière, Benoît Toïgo,
Vincent Courier, Evolène Kiener*Lute / Guitar*

Wim Maesele, Thomas Dunford

Tiorbino

Olivier Fortin, Skip Sempé

Virginal

Skip Sempé

Percussion

Michèle Claude

Terpsichore - Muse of the Dance

An Interview with Skip Sempé

Which publications do you consider the outstanding masterpieces of Renaissance dance music?

John Dowland's *Lachrimae* of 1604, Anthony Holborne's collection of 1599, Thomas Morley's *Consort Lessons*, along with several collections of William Brade and Praetorius's *Terpsichore*. *Terpsichore* includes over three hundred dances and has received much attention, whereas the Brade collections have been largely ignored.

At the beginning of the early music revival, this dance music was considered to be very easily accessible, and the music was very often performed simply to show off the instrumentarium. And, of course, dancers wanted to know how to perform this repertoire, and at what tempi... Some of the music was conceived as pure dance music, but some of it was also clearly intended as art music, intended for performance without dance.

And which sources provide some indications about "performance practice"?

The whole idea of a Renaissance Orchestra is based on the mixing of consorts in order to form different sounds and textures. Praetorius speaks of this at length in his *Syntagma Musicum*, his masterpiece of music history and theory. The volume *De Organographia* from 1619 includes an encyclopaedia of musical instruments, and this *Theatrum Instrumentorum* can indeed be considered the bible of the Renaissance instrumentarium.

Praetorius gives performance instructions, indicating, for instance, that he considers string ensembles to be more refined than brass ensembles, and that he prefers the "English consort" of bowed strings and woodwinds for

chamber music. The English referred to this particular instrumentation as the "broken consort". For this production, we have chosen to represent all the different consorts, both alone and mixed, and we have also included a few pieces from Praetorius's *Musae Sioniae* collections, played in the tradition of the town "Stadtppfeifers".

Is the music from the *Terpsichore* collection actually German, or French?

Some of the *Terpsichore* pieces are signed "FC", referring to Francisque Caroubel, who was in fact French. The French repertoire is that of the early *Ballet de Cour* from the Henri IV generation, the point at which the Renaissance Orchestra was beginning to give way in France to the *24 Violons*. This early French repertoire was, and remained popular for many decades in Germany. For *Terpsichore*, Praetorius acted mainly as a compiler and arranger. Praetorius was very enterprising, and even announced his plans to issue an Italian and an English collection, but they were never published. The Brade pieces are a combination of German and English (from the masque repertoire) music. In fact, the music from the English masques generally survives only in "short score" which contains only two of the several parts (each part, or voice, being played by a different instrument). In the Brade versions, published in Germany, we find his settings of masque dances fully written out in five or six parts.

How is the instrumentation of a "Renaissance Orchestra" determined?

In Baroque, Classical and Romantic orchestras the written parts are doubled with multiples of identical instruments, whereas in the "Renaissance Orchestra" the written parts are doubled with instruments of different consorts - bowed strings, woodwinds, brass and plucked strings. The 1589 *Intermedii* for *La Pellegrina*, Monteverdi's *L'Orfeo* and his 1610 *Vespers*, as well

as Praetorius's large-scale sacred music, all call for a "Renaissance Orchestra". Instrumental accompaniment can also take the role of accompanying other instruments: it is not only voices which instruments accompany! And, of course, we are still rediscovering some of the more exotic instruments of the sixteenth and seventeenth centuries, such as the *tiorbino*, the entirely gut-strung harpsichord. Its sound provides a magical combination with bowed strings and lutes: a perfect example of an instrument that was invented, in part, for accompanying other instruments, as well as voices.

How did Renaissance dance music influence Baroque instrumental music?

For the most part, I would say that Renaissance dance music influenced just about all Baroque instrumental music, Baroque dance in particular. As concerns *affekt*, melody, harmony, accentuation and other important elements, a full understanding of how Renaissance dance music *operates* is indispensable for instrumental music until at least 1700, if not even later.

"Modern" musical training does not generally allow for an assimilation of the gestures required by Renaissance dance music, which one has to be keenly aware of. The analysis of how music *operates* - from any given repertoire - is what makes it interesting to study and to perform. In general, musical structure is either completely obvious, or is specifically meant to be concealed. However, the gestural vocabulary comes from the *operating method* of the sounds that the music makes when expertly performed. These "operational tendencies" are then applied to the order of the individual pieces, which in turn are grouped into suites of similar or alternating *affekts*.

This instrumental repertoire was so very popular at the beginning of the "early music" revival and "original instruments" revolution. Why do we have little or no opportunity to hear this music in live performances?

Much of what is offered and performed today in the "Early Music" or "Baroque" repertoires has been reduced to Handel and Vivaldi operas... with a particular emphasis on men who sing like women and women who sing like men. It is time to step back to a more interesting and inspiring repertoire: there are many so-called "Baroque" violinists these days who have never played, or even heard, a Dowland *Lachrimae* Pavan. And one finds just as much pathos in those pavans as one does in a late Beethoven string quartet: they are *identical* in musical quality and compositional craft.

Is it a challenge to programme little-known repertoire that is in fact first-rate?

Perhaps "commercially" there is perceived to be some risk, but one must trust the curiosity of the public. Audiences are absolutely dying to hear unknown repertoire in superb performances, but concert promoters tend to ignore this fact. Audiences want - and need - to hear live performances of a Bach cantata, or an orchestral suite of Telemann or Rameau, or seventeenth-century consort music, instrumental music of Biber, Rosenmüller or Schmelzer, the vocal masterpieces of Monteverdi, or a Mass by Dufay or Josquin.

Neglect of this repertoire in outstanding live performances is an active means of suppressing, sacrificing and effectively losing an entire genre of European culture that is represented by serious and traditional art forms.

These art forms, due to their distinctive beauty and power, have withstood the test of time and remain with us until this day. It is therefore unjust to neglect these art forms - neglect simply punishes those who value them, and deprives newcomers from experiencing them for the first time, which is the time when the magic generally occurs. In the particular case of sixteenth and seventeenth-century dance music, the Thirty Years War put an end to publication and performance of this repertoire. This end was provided by a political and cultural phenomenon - war - rather than changes in taste or style.

Today's standard "classic" repertoire is definitely performed too frequently. The danger of this is that the level of performance can disintegrate quite rapidly. The famous works have already been judged as music, but the real qualities of most performances of works from the standard repertoire are rarely judged with real knowledge or expertise. For these reasons, the workaday has sadly become the norm.

Does Renaissance dance music have a modern equivalent in, for instance, jazz music or pop music?

No. Just because there is a great deal of improvisation in Renaissance dance music does not qualify it as "jazz", and it is certainly not "pop music", as it is so extremely well conceived on paper by the composer. In our time, what is most important about the performance of Renaissance and seventeenth century instrumental music is that it does not remind one of a pickup band of a few guitarists, a double bass player and a drummer in a touristy restaurant.

Is there a real difference between light and serious "classical" music?

The distinction between light and serious has its origins in twentieth-century commentary on musical "values". What we need to recognize is *good* and *bad* music: this is not determined by light as opposed to serious. Musical composition and interpretation ultimately concern the successful portrayal of *affekt*, or attitude. For instance, one early seventeenth-century source mentions that one can change the entire character of a piece, simply by playing it twice as fast (for a party) or twice as slow (for a funeral). Now, that is some flexible interpretive advice - directly from the seventeenth century!

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Capriccio Stravagante has further expanded their kaleidoscopic variety of sound and programming with the creation of the Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra, including a long-awaited recording of the 1589 Intermedii for *La Pellegrina* on the Paradizo label, with the Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra and the Collegium Vocale Gent, directed by Skip Sempé.

The Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra offers virtuoso performers on highly distinctive musical instruments whose playing techniques are completely unknown to classically trained instrumentalists and mainstream audiences. The ensemble is the largest and most luxurious gathering yet assembled for the performance of masterpieces from this Golden Age of musical creativity.

The Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra has created one of the most beautiful, opulent and memorable sounds in music today, thanks to an assembly of the finest performers on Renaissance instruments including violins, viols, recorders, cornetti, sackbuts, lutes, harps, harpsichords, virginals, organs, regals and percussion. Though in our time many think of this instrumentarium as "Baroque", these instruments had been created and perfected by 1550, and the instrumental virtuosity they demanded was already highly evolved.

Terpsichore - Muse de la Danse

Une interview avec Skip Sempé

Quels ouvrages de la Renaissance considérez-vous comme de remarquables chefs-d'œuvre de la musique de danse ?

Les *Lachrimae* de 1604 de John Dowland, le recueil de 1599 d'Anthony Holborne, les *Consort Lessons* de Thomas Morley ainsi que divers recueils de William Brade et la *Terpsichore* de Praetorius. *Terpsichore* comprend plus de trois cents danses qui ont été très favorablement accueillies tandis que les recueils de Brade sont restés amplement ignorés.

Au début du renouveau de la musique ancienne, cette musique à danser était considérée comme aisément accessible et elle était souvent jouée pour simplement mettre en valeur *l'instrumentarium*. Et bien sûr, les danseurs voulaient savoir comment interpréter ce répertoire, sur quels tempi... Mais même si certaines de ces musiques ont été en effet conçues pour la danse, d'autres ne l'ont clairement été que comme un pur art musical et elles ont donc été composées pour être jouées sans être dansées.

Quelles sources fournissent quelques indications sur « la pratique interprétative » ?

Toute l'idée de l'orchestre de la Renaissance est basée sur le mélange des consorts dans le but de former différents sons et différentes textures. Praetorius parle longuement de tout ceci dans son *Syntagma Musicum*, son chef-d'œuvre d'histoire et de théorie de la musique. Le volume de 1619 intitulé *De Organographia* comporte une encyclopédie des instruments de musique et l'on peut en effet considérer ce *Theatrum Instrumentorum* comme la bible de *l'instrumentarium* de la Renaissance.

Praetorius donne des instructions d'interprétation, indiquant par exemple qu'il considère les ensembles de cordes comme beaucoup plus raffinés que les ensembles de vents et qu'il préfère l'« English consort » de cordes frottées et de bois pour faire de la musique de chambre. Les Anglais qualifient cette instrumentation particulière de « broken consort ». Pour cet enregistrement, nous avons choisi de présenter les différents consorts, soit seuls soit mélangés et nous avons aussi inclus quelques pièces des recueils *Musae Sioniae* de Praetorius, jouées dans la tradition des « Stadtpfeifers ».

La musique du recueil *Terpsichore* est-elle en réalité allemande ou française ?

Certaines pièces sont signées « FC » pour Francisque Caroubel qui en fait était français. Le répertoire français est celui du *Ballet de Cour* à ses débuts, à l'époque d'Henri IV, au moment où l'orchestre renaissant aboutit en France aux 24 Violons. Ce nouveau répertoire français était et allait rester populaire en Allemagne durant plusieurs décennies. Pour *Terpsichore*, Praetorius a principalement œuvré en tant qu'arrangeur et compilateur. Praetorius était très entreprenant et il annonça même son intention de publier un recueil italien et anglais, mais celui-ci ne vit jamais le jour. Les pièces de Brade sont une combinaison de musique allemande et de musique anglaise (celle du répertoire des « masques »). De fait, la musique des « masques » anglais n'a généralement survécu que sous la forme de partitions réduites à deux des différentes parties (chaque partie ou voix étant jouée par un instrument différent). Dans les versions de Brade publiées en Allemagne, nous trouvons des partitions complètes de danses pour « masques » où figurent cinq ou six parties.

Comment est composée l'instrumentation d'un « Orchestre Renaissance » ?

Dans un orchestre baroque, classique ou romantique, les parties écrites sont doublées par de multiples instruments identiques, tandis que dans l'« Orchestre Renaissance », les parties écrites sont doublées par des instruments

de différents consorts - instruments à archets, instruments à vent (bois), instruments à vent (cuivres) et instruments à cordes pincées. Pour les Intermèdes de 1589 écrits pour *La Pellegrina*, pour *L'Orfeo* de Monteverdi ou ses Vêpres de 1610, comme ceux de la musique sacrée de grande envergure de Praetorius, nécessitent ce que l'on peut appeler l' « Orchestre Renaissance ». L'accompagnement instrumental peut aussi ne concerner que d'autres instruments : il n'est pas forcé que les instruments n'accompagnent que des voix ! Et bien sûr, nous redécouvrons quelques-uns des instruments les plus exotiques des XVI^e et XVII^e siècles, comme par exemple le *tiorbino*, un clavecin dont les cordes sont entièrement en boyaux. Le son de cet instrument produit une combinaison magique entre instruments à archets et luths, le parfait instrument inventé pour l'accompagnement d'autres instruments aussi bien que celui des voix.

Comment la musique de danse de la Renaissance a-t-elle alors influencé la musique instrumentale baroque ?

Je dirais qu'en grande partie, la musique de danse de la Renaissance a influencé presque toute la musique instrumentale baroque, la danse baroque en particulier. En ce qui concerne l'*affekt*, la mélodie, l'harmonie, l'accentuation et d'autres éléments importants, une totale compréhension de la façon dont la musique de danse renaissante *opère* est indispensable pour la compréhension de la musique instrumentale jusqu'à 1700 au moins, si ce n'est plus tard encore.

L'enseignement musical « moderne », ne permet généralement pas une assimilation des conduites nécessaires à la musique de danse renaissante dont il faut pourtant bien tenir compte. L'analyse de la façon dont la musique *opère* - pour n'importe quel répertoire, d'ailleurs - est ce qui la rend intéressante à étudier et à jouer. Généralement la structure musicale est soit parfaitement évidente soit conçue spécifiquement pour lui permettre de rester dissimulée.

Cependant, le vocabulaire de cette conduite provient de la *méthode opératoire* appliquée aux sonorités que la musique produit lorsqu'elle est jouée en connaissance de cause. Ces « tendances opératoires » peuvent ainsi s'appliquer à l'ordre des pièces prises individuellement, celles-ci étant regroupées à leur tour dans des suites d'*affekts* similaires ou alternants.

Ce répertoire instrumental était extrêmement populaire au début du renouveau de la musique ancienne et de la « révolution » des instruments d'époque. Pourquoi avons-nous si peu ou pas d'opportunité d'entendre cette musique lors d'interprétations vivantes ?

Beaucoup de ce qui est présenté en concert aujourd'hui du répertoire « ancien » ou « baroque » s'est vu réduit aux opéras de Haendel et Vivaldi, avec une préférence particulière pour les hommes qui chantent comme des femmes et les femmes qui chantent comme des hommes. Il est temps de revenir à un répertoire plus intéressant, plus inspirant : il y a de nombreux violonistes dits « baroques » qui n'ont aujourd'hui jamais joué ni même entendu une Pavane des *Lachrimae* de Dowland. Et pourtant l'on trouve autant d'émotion dans ces pavares que dans les derniers quatuors à cordes de Beethoven : elles offrent une qualité musicale et une connaissance de la composition qui sont *identiques* à celles de ces quatuors.

Est-ce un défi de programmer un répertoire peu connu alors qu'il est en fait d'un grand intérêt ?

C'est peut-être perçu « commercialement » comme présentant un risque, mais nous devons avoir confiance dans la curiosité du public. Celui-ci aspire absolument à la découverte d'un nouveau répertoire lors de magnifiques concerts, mais souvent les programmeurs ont tendance à ignorer ce fait. Les publics souhaitent - et ont besoin - d'entendre des interprétations en « live » de Cantates de Bach, de suites orchestrales de Telemann ou de Rameau, de

musique de consort du XVIIe siècle ; ils doivent entendre de la musique instrumentale de Biber, de Rosenmüller ou de Schmelzer, des pièces vocales de Monteverdi ou une Messe de Dufay ou de Josquin.

Négliger ce répertoire dans des concerts importants est un moyen des plus actifs pour supprimer, sacrifier et finalement perdre tout un pan de la culture européenne, représentant des formes d'art à la fois fondamentales et insérées dans une tradition. Ces formes d'art, du fait de leur exceptionnelle beauté et leur puissance ont transcendé l'épreuve du temps et ont perduré parmi nous jusqu'à nos jours. Il est donc particulièrement injuste de négliger ces formes artistiques - ce qui punit complètement ceux qui les apprécient et empêche de nouveaux venus de les découvrir pour la première fois - pourtant le moment où souvent la magie opère. Dans le cas particulier de la musique à danser des XVIe et XVIIe siècles, la guerre de Trente Ans a donné un coup d'arrêt aux publications et aux concerts de ce répertoire. C'est un phénomène politique et culturel - la guerre - qui y a mis fin, plutôt que des changements de style ou de goût.

Trop souvent aujourd'hui, l'on ne nous présente que le répertoire « classique » standard. Un véritable danger serait que le niveau d'interprétation puisse alors en pâtir assez rapidement. Les oeuvres célèbres ont déjà été reconnues pour ce qui est de la musique elle-même, mais les qualités réelles de bien des concerts du répertoire standard ne sont pas toujours jugées en pleine acuité et expertise. Pour ces raisons, la routine risque de devenir tristement la norme.

La musique de danse de la Renaissance a-t-elle une équivalence moderne, par exemple, avec le jazz ou la pop music ?

Non. Ce n'est pas parce que la musique de danse renaissante comporte beaucoup d'improvisation que l'on peut la qualifier de « jazz » et encore moins de « pop music », car elle est parfaitement conçue sur le papier par le compositeur. De nos jours, le plus évident dans l'interprétation de la musique

instrumentale de la Renaissance ou celle du XVIIe siècle est qu'elle ne rappelle en rien un groupe de quelques guitaristes, d'un contrebassiste et d'un batteur dans un restaurant touristique.

Existe-t-il une réelle différence entre musique légère et sérieuse dans le domaine « classique » ?

La distinction entre musique légère et sérieuse est née dans les commentaires sur les « valeurs » musicales au XXe siècle. Or ce que nous devons savoir reconnaître est la *bonne* et la *mauvaise* musique : et ceci n'est nullement déterminé par un caractère « léger » opposé à « sérieux ». La composition musicale et l'interprétation sont en dernier ressort concernées par une représentation réussie d'*affekt* ou d'attitude. Par exemple, une source du XVIIe siècle mentionne que l'on peut changer entièrement le caractère d'une pièce, en l'interprétant deux fois plus vite (pour une fête) ou deux fois plus lentement (pour des obsèques). Et voilà un conseil pour la flexibilité interprétative - qui nous arrive directement du XVIIe siècle !

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Capriccio Stravagante a étendu la variété kaléidoscopique de ses sonorités et de ses programmes, notamment en montant à la scène et en enregistrant pour Paradizo *La Pellegrina*, cet Intermède de 1589 si longtemps attendu au disque, avec le Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra et le Collegium Vocale Gent, sous la direction de Skip Sempé.

Le Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra est composé d'artistes virtuoses pratiquant des instruments très spécifiques dont les techniques de jeu sont parfaitement inconnues des instrumentistes et des publics classiques. Cette caractéristique en fait l'ensemble le plus complet et le plus luxuriant jamais réuni pour jouer les chefs-d'œuvre de cet Âge d'Or de la créativité musicale.

Le Capriccio Stravagante a ainsi développé une sonorité parmi les plus belles, les plus opulentes et marquantes que l'on soit amené à entendre aujourd'hui, grâce à l'alchimie que représente la communion de ces instruments de la Renaissance (violons, violes, flûtes à bec, cornets, sacqueboutes, luths, harpes, clavecins, virginales, orgues, régales et percussions). Car même si de nos jours encore beaucoup considèrent cet instrumentarium comme « Baroque », ces instruments, créés vers 1550, évoluèrent tout comme l'exigence de qualité des interprètes pour les faire « sonner ».

Terpsichore - Die Muse des Tanzes

Ein Interview mit Skip Sempé

Welche Veröffentlichungen von Tanzmusik aus der Renaissance würden Sie zu den hervorragenden Meisterwerken zählen?

John Dowlands *Lachrimae* von 1604, Anthony Holbornes Sammlung von 1599, Thomas Morleys *Consort Lessons*, dazu kommen noch mehrere Sammlungen von William Brade und Praetorius' *Terpsichore*. *Terpsichore* umfasst über dreihundert Tänze, die Sammlungen von Brade wurden jedoch bisher weitgehend ignoriert.

Zu Beginn der Frühen Musikbewegung wurde diese Tanzmusik als leicht zugänglich angesehen, und die Stücke wurden häufig zu dem simplen Zweck gespielt, das Instrumentarium vorzuführen. Natürlich wollten die Tänzer auch wissen, wie dieses Repertoire aufgeführt werden soll, mit welchen Tempi...ein Teil dieser Musik ist reine Tanzmusik, aber Manches ist auch deutlich als Kunstmusik konzipiert worden, also für eine Aufführung ohne Tänzer vorgesehen.

Und welche Quellen geben Aufschluss über die "Aufführungspraxis"?

Die ganze Idee eines Renaissanceorchesters gründet sich auf die Vermischung von Consorts, damit man unterschiedliche Klänge und Strukturen hervorbringen kann. Praetorius spricht hierüber ausführlich in seinem *Syntagma Musicum*, seinem Meisterwerk der Musikgeschichte und Musiktheorie. Der Band *De Organographia* von 1619 beinhaltet eine Enzyklopädie von Musikinstrumenten, und sein *Theatrum Instrumentorum* kann als die Bibel des Renaissanceinstrumentariums angesehen werden. Praetorius vermittelt allerlei Aufführungsanweisungen und sagt zum Beispiel,

dass er Streicherensembles kultivierter findet als Blechbläsergruppen, und dass er für die Kammermusik den „English consort“ von Streichinstrumenten und Holzbläsern vorzieht. In England bezeichnete man diese Instrumentierung als „broken consort“. In dieser Produktion präsentieren wir all die verschiedenen Consorts sowohl einzeln als auch vermischt, und wir haben auch einige Stücke von Praetorius' *Musae Sioniae* Sammlungen hinzugefügt, die in der Tradition der „Stadtpipe“ gespielt werden.

Ist die Musik aus der *Terpsichore* Sammlung nun eigentlich deutsch oder französisch?

Einige der Stücke in *Terpsichore* sind mit „FC“ signiert, das ist Francisque Caroubel, der tatsächlich Franzose war. Das französische Repertoire gehört zum frühen *Ballet de Cour* der Generation von Henri IV, zu dem Zeitpunkt als das Renaissanceorchester in Frankreich den 24 *Violons* zu weichen begann. In Deutschland war und blieb dieses frühe französische Repertoire viele Jahrzehnte lang populär. Für *Terpsichore* fungierte Praetorius vor allem als Kompilator und Bearbeiter. Der unternehmungslustige Praetorius kündigte sogar an, eine italienische und eine englische Sammlung zu erstellen, die jedoch niemals veröffentlicht wurden. Die Stücke in den Sammlungen von Brade sind eine Mischung von deutscher und englischer Musik (aus dem *Masque* Repertoire). Normalerweise ist die Musik von den englischen *Masques* nur in Partiturauszügen erhalten, die nur zwei von mehreren Stimmen enthalten (jede Stimme wird von einem anderen Instrument gespielt). In den in Deutschland veröffentlichten Fassungen von Brade sind die *Masque*-Tänze vollständig in fünf oder sechs Stimmen ausgeschrieben.

Wie wird die Instrumentierung eines „Renaissanceorchesters“ festgelegt?

In barocken, klassischen und romantischen Orchestern werden die

ausgeschriebenen Stimmen von mehreren identischen Instrumenten verdoppelt, während in dem „Renaissanceorchester“ die Stimmen von Instrumenten aus unterschiedlichen Consorts verdoppelt werden - Streichinstrumente, Holzblasinstrumente, Blechblasinstrumente und gezupfte Saiteninstrumente. Die Intermedii für *La Pellegrina* von 1589, Monteverdis *L'Orfeo* und seine *Vespers* von 1610, sowie Praetorius' groß angelegte Sakralwerke benötigen alle ein „Renaissanceorchester“.

Eine Instrumentalbegleitung kann auch die Rolle übernehmen, andere Instrumente zu begleiten: die Instrumente begleiten also nicht nur die Sängerstimmen! Und natürlich sind wir noch immer dabei, einige der exotischeren Instrumente des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wiederzuentdecken, wie z.B. das *Tiorbino*, ein völlig mit Darmsaiten bespanntes Cembalo. Sein Klang liefert die magische Verbindung zwischen den Streichinstrumenten und Lauteninstrumenten, ein perfektes Beispiel für ein Instrument, das erfunden wurde um sowohl andere Instrumente als auch Sänger zu begleiten.

Wie beeinflusste die Tanzmusik der Renaissance die Instrumentalmusik des Barock?

Im Wesentlichen würde ich sagen, dass die Renaissance-tänze eigentlich alle barocke Instrumentalmusik beeinflusste, vor allem aber den Barocktanz. In Hinsicht auf Affekt, Melodie, Harmonie, Akzentuierung und andere wichtige Elemente ist ein volles Verständnis der *Funktionsweise* der Tanzmusik der Renaissance unabdingbar für die Musik bis wenigstens 1700, wenn nicht sogar später.

Die „moderne“ Musikausbildung lässt normalerweise eine Assimilierung der Gesten, die für die Renaissance-Tanzmusik nötig sind (und die man sehr genau beachten muss) nicht zu. Was das Studium und die Aufführung von Musik - egal aus welchem Repertoire - so interessant macht ist ja die Analyse

ihrer *Funktionsweise*. Allgemein ausgedrückt ist die musikalische Struktur entweder vollkommen offenkundig, oder aber sie wurde gezielt verborgen. Das gestische Vokabularium jedoch entsteht aus der *Funktionsweise* der Klänge, welche die Musik hervorbringt, wenn sie fachgemäß aufgeführt wird. Solche „Tendenzen der Funktion“ werden dann zur Ordnung der Stücke benutzt, indem sie entweder in Suiten von ähnlichen oder aber alternierenden Affekten zusammengestellt werden.

Dieses Instrumentalrepertoire war zu Beginn der Wiederentdeckung der „Frühen Musik“ und der Revolution der „Originalinstrumente“ ausgesprochen beliebt. Warum haben wir heute so wenig - oder gar keine - Möglichkeit diese Musik live zu hören?

Vieles von dem was heute in den „Early Music“ oder „Barock“-Repertoiren angeboten wird ist auf Opern von Händel und Vivaldi reduziert worden - mit einer speziellen Vorliebe für Männer, die wie Frauen singen und Frauen, die wie Männer singen. Es ist an der Zeit, zu einem interessanteren und inspirierenderen Repertoire zurückzukehren: es gibt so viele „Barock“geiger heutzutage die niemals eine Dowland *Lachrimae* Pavane gespielt, oder sogar nur gehört haben. Und man findet genau so viel Pathos in diesen Pavanen wie in einem späten Streichquartett von Beethoven: bezüglich der musikalischen Qualität und der kompositorischen Fertigkeit sind sie *identisch*.

Ist es eine spezielle Herausforderung, wenn man wenig bekanntes, jedoch erstklassiges Repertoire ins Programm nimmt?

„Kommerziell“ gesehen ist da vielleicht ein Risiko, aber man sollte der Neugier des Publikums vertrauen. Die Zuhörer sind förmlich ausgehungert nach unbekanntem Repertoire in hervorragenden Aufführungen, auch wenn die Konzertorganisatoren diese Tatsache ignorieren. Das Publikum will - und

muss - Live-Aufführungen von einer Bachkantate, einer Orchestersuite von Telemann oder Rameau, von Consortmusik des siebzehnten Jahrhunderts, von der Instrumentalmusik Bibers, Rosenmüllers oder Schmelzers, von den vokalen Meisterwerken Monteverdis, oder einer Messe von Dufay oder Josquin hören können.

Eine Vernachlässigung dieses Repertoires in qualitativ hochrangigen Live-Aufführungen ist ein aktives Mittel der Unterdrückung, wobei ein gesamtes Genre europäischer Kultur, das sich in seriösen und traditionellen Kunstformen manifestiert, geopfert wird und verloren geht. Diese Kunstformen haben durch ihre unverwechselbare Schönheit und Kraft die Zeiten überdauert und bleiben bis heute bei uns. Es ist daher ungerecht, sie zu vernachlässigen - Vernachlässigung straft diejenigen, die diese Kunstformen wertschätzen und hindert Neueinsteiger daran, sie überhaupt zum ersten Mal zu hören - und das ist der Moment wenn die Magie normalerweise stattfindet.

Im spezifischen Fall der Tanzmusik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts machte der Dreißigjährige Krieg der Veröffentlichung dieses Repertoires ein Ende. Dieses Ende wurde also von einem politischen und kulturellen Phänomen verursacht, und nicht von einem Geschmackswandel. Das heutige „klassische“ Standardrepertoire wird definitiv zu häufig aufgeführt. Die Gefahr hiervon ist, dass das Aufführungsniveau ziemlich schnell auseinander fallen kann. Die berühmten Werke haben den Qualitätstest als Musik bereits bestanden, aber die wirklichen Qualitäten der meisten Aufführungen von Werken des Standardrepertoires werden selten mit wirklichem Wissen und wirklicher Kompetenz beurteilt. Aus diesem Grund ist das Alltägliche leider zur Norm geworden.

Hat die Renaissancemusik ein modernes Pendant, etwa im Jazz oder in der Popmusik?

Nein. Nur weil im Renaissancetanz eine Menge Improvisation vorkommt wird

diese Musik nicht gleich zum „Jazz“, und es ist schon gar keine „Popmusik“, weil sie von den Komponisten so genau auf dem Papier festgelegt wurde. Was in unserer Zeit im Bezug auf die Aufführung von Instrumentalmusik der Renaissance und des siebzehnten Jahrhunderts am wichtigsten ist, ist dass sie uns nicht an eine Pick-up Band mit ein paar Gitarristen, einem Kontrabass und einem Schlagzeuger in einem Touristenrestaurant erinnert.

Gibt es einen wirklichen Unterschied zwischen ernster und leichter „klassischer“ Musik?

Die Unterscheidung zwischen leicht und ernst hat ihren Ursprung in dem Diskurs aus dem zwanzigsten Jahrhundert über musikalische „Werte“. Was wir zu erkennen lernen müssen ist *gute* und *schlechte* Musik: das wird nicht vom Gegensatz zwischen Leichtigkeit und Ernsthaftigkeit bestimmt.

Musikalische Komposition und Interpretation berühren letzten Endes die erfolgreiche Darstellung von Affekten, oder Attitüden. Eine Quelle aus dem frühen siebzehnten Jahrhundert beschreibt zum Beispiel wie man den Charakter eines Stückes vollkommen verändern kann, indem man es doppelt so schnell spielt (auf einem Fest), oder halb so schnell (auf einem Begräbnis). Das ist schon eine ziemlich flexible Einstellung zur Interpretation – und sie kommt direkt aus dem siebzehnten Jahrhundert!

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Capriccio Stravagante hat mit der Errichtung des Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra seine kaleidoskopische Klang- und Programmvierfalt weiter ausgebaut, einschließlich der lang erwarteten Aufnahme der Intermedii für *La Pellegrina* von 1589 auf dem Paradizo Label, mit dem Capriccio Stravagante Renaissance Orchester und dem Collegium Vocale Gent unter Leitung von Skip Sempé.

Das Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra besteht aus Virtuosen auf charakteristischen, unverwechselbaren Instrumenten, deren Spieltechniken sowohl den klassisch ausgebildeten Musikern als auch dem Durchschnittspublikum vollkommen unbekannt sind. Das Ensemble ist die größte und luxuriöseste Ansammlung von Interpreten für die Aufführung der Meisterwerke des goldenen Zeitalters der musikalischen Schöpfungskraft.

Das Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra hat eine der schönsten, reichhaltigsten und erinnerungswürdigsten musikalischen Klangwelten unserer Zeit geschaffen, durch die Zusammenkunft der besten Interpreten auf Renaissanceinstrumenten, wie z.B. Violinen, Gamben, Blockflöten, Zinken, Posaunen, Lauten, Harfen, Cembali, Virginalen, Orgeln, Regale und Schlagzeug. Auch wenn man heute diese Instrumente gerne als „barock“ ansieht wurden sie um 1550 geschaffen und perfektioniert, und die instrumentale Virtuosität, die sie forderten, war bereits weit entwickelt.

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

25 Ans de Capriccio Stravagante & Skip Sempé... 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

Recorded 2011

Co-production: Paradizo / Music Concept

With thanks to NDR Das Alte Werk

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Producer & Digital editing: Hugues Deschaux

Musical editing: Skip Sempé, Julien Martin

French translation: Irène Bloc

German translation: Tilman Skowroneck

Digipak photo: Skip Sempé by Marco Borggreve

Booklet photos

Doron Sherwin by Stefano Rigo

Sophie Gent by Marco Borggreve

Julien Martin by Marco Borggreve

Artwork: Massimo Polvara

Virginal by Martin Skowroneck, 1971, after Flemish originals

Tiorbino by Christian Fuchs, 2007, after Italian originals

Sophie Gent plays a violin by Gennaro Gagliano, 1732

Courtesy of the Jumpstart Junior Foundation

www.skipsempe.com

www.stravagante.com

www.paradizo.org



Doron Sherwin



Sophie Gent



Julien Martin

Paradizo