

SKIP SEMPÉ

Essays & Interviews on Music & Performance

MEMORANDUM XXI

Ecrits & Entretiens sur la musique & l'interprétation



Skip Sempé

Capriccio Stravagante

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Capriccio Stravagante Les 24 Violons

Paradizo



SKIP SEMPÉ

Essays & Interviews on Music & Performance

MEMORANDUM XXI

Ecrits & Entretiens sur la musique & l'interprétation

Paradizo

General editor
Saraswathi Shukla

Editorial contributions
Douglas Amrine
Kate van Orden
Irène Bloc
Dennis Collins
Olivier Vannieu
Denis Grenier
Thomas Mace
Christian Hermansen

Cover photo
Marco Borggreve

Art direction
Massimo Polvara

Text layout
Pascal Chan

Remasterings
Hugues Deschaux

The Extravagant Caprice I - V
Paradizo
Courtesy of
Alpha
Astrée / Naïve
Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment

In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century
Courtesy of Marie Leonhardt / The Estate of Gustav Leonhardt
Edinburgh University Press

First edition
© Skip Sempé / Paradizo, 2013

www.paradizo.org

www.skipsempe.com

www.stravagante.com

TABLE OF CONTENTS / SOMMAIRE

THE EXTRAVAGANT CAPRICE

CD I	11
CD II	15
CD III	19
CD IV	23
CD V	27

ENGLISH

Preface

- Exploring the Previously Unheard by <i>Xavier Vandamme</i>	30
---	----

Paradise Lost

- The Renaissance Orchestra and the Power of Sonority	34
- Transcending Sentimentality	39
- Renaissance Instrumental Virtuosity: Fantasy Precedes Fact	43
- Terpsichore: Europe Dancing	47
- William Byrd, Inventor	53
- Fantazias: The Virgin Harpsichord	57
- Remodelling: William Lawes and the ‘Chic’ Italians	61

Clavessinistes

- Chambonnières: Father of the French Harpsichord School	65
- Believing in the <i>Music</i> : Who Was Louis Couperin?	69
- <i>Memento Mori Froberger</i> : The Value of the <i>Music</i>	72
- The Elusive Art of Jacques Champion de Chambonnières	74
- Double Meanings: François Couperin and <i>L’Art de toucher le clavecin</i>	77
- Jean-Philippe Rameau and the <i>Spectacle des mains</i>	80
- The ‘Sans Souci’ Effect and Parisian Salon Repertoire of the Enlightenment ...	85

Harpsichords and Harpsichordists

- In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century by <i>Gustav Leonhardt</i>	90
- Gustav Leonhardt and the Little Red Harpsichord	95
- 'Bach' Harpsichords by Michael Mietke, Bruce Kennedy and... Skip Sempé ..	101
- Martin Skowronek: Three Harpsichords, Three Harpsichordists	103
- A Clavichord Made by Arnold Dolmetsch, Haslemere, 1932	106
- Albert Fuller: Pull Out for <i>Handle</i> , Push In for <i>Mozart</i>	108
- Wanda Landowska's Concert Hall and Gardens at Saint-Leu-la-Forêt	111

Le Parnasse François

- The French Baroque: Music and <i>Décor</i>	116
- Metaphors and Images in French Baroque Music	117
- The 'Chamber' Music of Jean-Baptiste Lully	119
- 'La Belle Danse' and the 24 Violons du Roy of Versailles	120
- Marais and Sainte-Colombe: 'Les voix humaines'	123

Cross Relations

- Foreign Exchange: Johannes Schenk and the Northern Viola da Gamba Virtuosi	128
- With Indiscretion: International Mannerism and the <i>Stylus Fantasticus</i> of Buxtehude and Bach	130
- Georg Philipp Telemann and the <i>Lullistes</i>	135
- <i>Canto mediterraneo</i> : A Precious and Forgotten Secret	139
- Iberian Wonder: Text and Translation	142
- <i>Duende</i> : The Sonatas of Domenico Scarlatti	144

Packaging and Re-packaging

- <i>Ad infinitum</i> : Canons, Chaconnes and Ostinati 1513-1749	150
- The Birth of Opera: The 1589 <i>Intermedii</i> for <i>La Pellegrina</i>	152
- Provocative Observations on Claudio Monteverdi	169
- Monteverdi: Emotional Complexity and 'Urtext' Editions	174
- Keeping Time with Silence	175
- <i>Sacra / Profana</i> : A Baroque Mission Statement	176
- Rameau's Funeral	177
- François Couperin Backstage: The Art of the Pastiche	179
- Connoisseurship for Creative Interpretation	182
- The Extravagant Caprice: Ethos and Philosophy	190

FRANCAIS

Préface

- Exploration de l'inouï par <i>Xavier Vandamme</i>	194
--	-----

Le Paradis perdu

- L'orchestre renaissance et le pouvoir de la sonorité	198
- Sentimentalité transcendante	203
- Virtuosité instrumentale de la Renaissance : les faits soumis à la fantaisie.....	207
- Terpsichore : l'Europe dansante.....	211
- William Byrd, innovateur.....	217
- Fantazias : le clavecin vierge	221
- « Remodelage » : William Lawes et les Italiens « chics ».....	225

Clavessinistes

- Jacques Champion de Chambonnières : fondateur de l'école française de clavecin.....	229
- Quand l'écoute prime : qui était Louis Couperin ?.....	233
- Memento mori Froberger : ce que vaut la <i>musique</i>	236
- L'Art éluif de Jacques Champion de Chambonnières.....	238
- Double sens : François Couperin et <i>L'Art de toucher le clavecin</i>	241
- Rameau et le « spectacle des mains ».....	243
- L'effet « sans souci » et le répertoire du salon parisien au siècle des Lumières	248

Clavecins et clavecinistes

- Éloge des virginals flamands du XVII ^e siècle par <i>Gustav Leonhardt</i>	253
- Gustav Leonhardt et le petit clavecin rouge	259
- Les clavecins « Bach » de Michael Mietke, Bruce Kennedy et... Skip Sempé..	265
- Martin Skowronek : trois clavecins, trois clavecinistes.....	268
- Arnold Dolmetsch et son clavicorde construit à Haslemere en 1932.....	272
- Albert Fuller : Baroque in America	274
- L'Auditorium et les jardins de Wanda Landowska à Saint-Leu-la-Forêt.....	277

Le Parnasse François

- Le baroque en France : musique et décor.....	282
- Métaphores et images en musique baroque française	283
- Lully intime	285
- « La Belle Danse » et Les 24 Violons du Roy de Versailles.....	286
- « Les voix humaines » : Marais et Sainte-Colombe	289

Chemins croisés

- Echanges européens : Johannes Schenck et les violistes du Nord	294
- Avec indiscretion : du maniérisme international et du <i>stylus fantasticus</i> de Buxtehude et Bach	296
- Georg Philipp Telemann et les <i>lullistes</i>	301
- <i>Canto mediterraneo</i> : un secret précieux et perdu	305
- Émerveillement ibérique : texte et traduction	308
- <i>Duende</i> : les sonates de Don Domingo Escarlata.....	310

Présentation et représentation

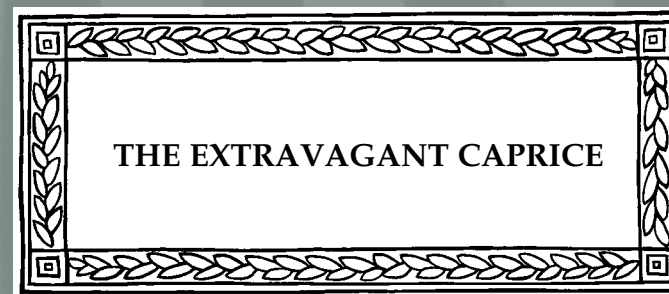
- <i>Ad Infinitum</i> : Canons, Chaconnes et Ostinati 1513-1749	316
- La naissance de l'opéra : les Intermèdes de 1589 créés pour <i>La Pellegrina</i> ...	318
- Idées provocatrices sur Claudio Monteverdi.....	335
- Monteverdi : complexité de sentiments et les éditions « Urtext »	341
- Le batteur silencieux	343
- <i>Sacra / Profana</i> : mission baroque	344
- Les funérailles de Rameau	345
- Derrière le rideau avec François Couperin : l'art du pastiche	347
- Esthétique de l'interprétation créative	350
- Le Caprice Extravagant : philosophies.....	359

ESSAYS & INTERVIEWS: CHRONOLOGY	362
---------------------------------------	-----

XX / XXI: 25 YEARS OF THANKS	366
------------------------------------	-----

DISCOGRAPHY	370
-------------------	-----

PARADIZO CATALOGUE	375
--------------------------	-----





Julien Martin

Doron Sherwin

Skip Sempé

Olivier Fortin

Pierre Hantaï

Capriccio Stravagante

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

THE EXTRAVAGANT CAPRICE

CD I

- 1 **Michael Praetorius - Passameze (CCLXXXVI)** 2'12
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Skip Sempé
- 2 **John Dowland - Paduan** 5'04
Capriccio Stravagante
Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Nick Milne & Josh Cheatham, viola da gamba
Olivier Fortin, organ - Skip Sempé, Flemish virginal
- 3 **Anthony Holborne - Paradizo / The Sighes** 4'09
Capriccio Stravagante
Julien Martin, recorder - Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Nick Milne,
Lucas Guimaraes Peres, Josh Cheatham, viola da gamba - Françoise Johannel, harp
Olivier Fortin, organ - Skip Sempé, harpsichord
- 4 **Giovanni Pierluigi da Palestrina - Pulchra es anima mea** 4'53
Embellished by Francesco Rognoni, 1620
Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante Viols
Thomas de Pierrefeu, Nick Milne, Julien Léonard, Josh Cheatham, viola da gamba
Françoise Johannel, harp
- 5 **Josquin Desprez - In te Domine speravi** 1'14
Recorder consort version of the original frottola, before 1504
Capriccio Stravagante Recorders
Julien Martin, Marine Sablonnière, Benoît Toïgo, Evolène Kiener, recorder
- 6 **John Bennet - Venus' Birds** 1'53
Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Skip Sempé
- 7 **Cipriano de Rore - Ancor che col partire** 3'47
Embellished by Doron Sherwin, 2009
Doron Sherwin, cornetto
Capriccio Stravagante Viols
Nick Milne, Julien Léonard, Josh Cheatham, viola da gamba - Françoise Johannel, harp
- 8 **Samuel Scheidt - Courant Dolorosa** 2'54
Capriccio Stravagante
Julien Martin, recorder - Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Nick Milne,
Lucas Guimaraes Peres, Josh Cheatham, viola da gamba
Françoise Johannel, harp - Olivier Fortin, organ

- 9 **John Dowland / William Randall - Lachrymae Pavan** 4'29
Skip Sempé, Flemish virginal
- 10 **William Byrd - Praeludium & Ground** 6'16
Capriccio Stravagante
Jay Bernfeld, Carol Lewis, Friederike Heumann, Anne-Marie Lasla, Sylvie Brochard, Sylvie Moquet, viola da gamba
- 11 **William Byrd - Pavan: Sir William Petre** 5'08
Skip Sempé, Flemish virginal
- 12 **William Byrd - The Queen's Alman / Hugh Ashton's Ground (MB 20)** 4'54
Capriccio Stravagante
Jay Bernfeld, Carol Lewis, Friederike Heumann, Anne-Marie Lasla, Sylvie Brochard, Sylvie Moquet, viola da gamba - Mike Fentross, lute - Françoise Johannel, harp
Skip Sempé, harpsichord
- 13 **John Bull - Chromatic Pavan: Queen Elizabeth's (MB 87)** 5'46
Skip Sempé, Italian harpsichord
- 14 **William Byrd - Fantasia a 6** 5'51
Capriccio Stravagante
Jay Bernfeld, Carol Lewis, Friederike Heumann, Anne-Marie Lasla, Sylvie Brochard, Sylvie Moquet, viola da gamba - Patricia Lavail, Gérard Scharapan, Christine Vossart, Françoise Defours, Jean Galliard, Marie-Noëlle Visse, recorder
Mike Fentross, lute - Françoise Johannel, harp - Skip Sempé, harpsichord
- 15 **Peter Philips / Thomas Morley - Philips Pavan (1599)** 2'28
Skip Sempé, Flemish virginal - Olivier Fortin, Flemish harpsichord
Pierre Hantaï, Italian harpsichord
- 16 **John Dowland / Thomas Morley - Captain Digorie Pipers Galliard** 2'18
Skip Sempé, Flemish virginal - Olivier Fortin, Flemish harpsichord
Pierre Hantaï, Italian harpsichord
- 17 **Giacomo Fogliano - L'amor, dona, ch'io te porto** 1'10
Recorder consort version of the original frottola, ca. 1500
Capriccio Stravagante Recorders
Julien Martin, Marine Sablonnière, Benoît Toïgo, Evolène Kiener, recorder

- 18 **Cipriano de Rore - Ancor che col partire** 3'22
Viol consort version of the original madrigal, 1582
Capriccio Stravagante Viols
Josh Cheatham, Nick Milne, Julien Léonard, Thomas de Pierrefeu, viola da gamba
Françoise Johannel, harp
- 19 **Anonymous - When Daphne from fair Phoebus did fly** 1'05
Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Skip Sempé
- 20 **William Brade - Paduana (1614/VIII)** 5'12
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Skip Sempé
- 21 **Michael Praetorius - Bransle de la Torche (XV)** 1'53
Doron Sherwin, cornetto
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Skip Sempé
- 22 **Pierre Sandrin - Douce mémoire** 2'53
Viol consort version of the original chanson, 1538
Capriccio Stravagante Viols
Nick Milne, Thomas de Pierrefeu, Julien Léonard, Josh Cheatham, viola da gamba
Françoise Johannel, harp

Total time 79'03

Virginal after Ruckers by Martin Skowronek - 9, 11, 15, 16
Harpsichord after 17th century Italian models by Martin Skowronek - 12, 13, 15, 16
Harpsichord after Dulcken by Martin Skowronek - 15, 16

Paradizo © 2006 - 2013 - 1-8, 17-22

Courtesy of:
Astrée / Naïve © 2001 - 9, 11, 13, 15, 16
Astrée / Naïve © 1997 - 10, 12, 14



Guillemette Laurens
Pablo Valetti
Skip Sempé
Collegium Vocale Gent
Capriccio Stravagante
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

THE EXTRAVAGANT CAPRICE

CD II

- 1 **Giovanni Gabrieli - Canzon II** 2'34
Doron Sherwin, cornetto
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Skip Sempé

- 2 **Cristofano Malvezzi - O fortunato giorno, a 30 (La Pellegrina)** 2'27
Dorothee Leclair, Monika Mauch, Pascal Bertin, Stephan van Dyck,
Jean-François Novelli, Antoni Fajardo, consort voices
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
Collegium Vocale Gent - Skip Sempé

- 3 **Cristofano Malvezzi - Sinfonia, a 6 (La Pellegrina)** 2'00
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Skip Sempé

- 4 **Cristofano Malvezzi - Dolcissimi Sirene, a 6 (La Pellegrina)** 1'24
Dorothee Leclair, Monika Mauch, Pascal Bertin, Stephan van Dyck,
Jean-François Novelli, Antoni Fajardo, consort voices
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
Collegium Vocale Gent - Skip Sempé

- 5 **Henry Purcell - Pavan in B-flat** 3'48
Capriccio Stravagante
Florence Malgoire & Myriam Gevers, violin - Jay Bernfeld, viola da gamba

- 6 **Claudio Monteverdi - Lamento d'Arianna** 12'36
Transcribed and arranged by Skip Sempé,
based on contemporary reports from the original performance, 1608
Guillemette Laurens, mezzo-soprano
Capriccio Stravagante
Manfredo Kraemer & Gustavo Zarba, violin - Galina Zinchenko, viola
Jay Bernfeld, viola da gamba - Michel Murgier, 'cello - Brian Feehan, chitarrone
Skip Sempé, harpsichord

- 7 **Claudio Monteverdi - Zefiro torna e'bel tempo rimena** 4'25
Consort version of the original madrigal, 1614
Capriccio Stravagante
Simon Heyerick & Myriam Gevers, violin - Galina Zinchenko, viola
Jay Bernfeld, viola da gamba - Michel Murgier, 'cello

- 8 **Biagio Marini - Sonata: La Variata** 10'11
Pablo Valetti, violin - Skip Sempé, harpsichord

- 9 **Antonio de Cabezón - Pavana con su glosa** 2'58
Capriccio Stravagante
 Jay Bernfeld, Carol Lewis, Anne-Marie Lasla, Christine Plubeau, Françoise Enock,
 viola da gamba - Mike Fentross, Massimo Moscardo, Benjamin Perrot, guitar
 Françoise Johannel, harp - Skip Sempé, harpsichord
- 10 **Hernando de Cabezón - Dulce memoria** 3'59
 Skip Sempé, harpsichord
- 11 **Antonio de Cabezón - Diferencias sobre las Vacas** 3'20
Capriccio Stravagante
 Jay Bernfeld, Carol Lewis, Anne-Marie Lasla, Christine Plubeau, Françoise Enock,
 viola da gamba - Mike Fentross, Massimo Moscardo, Benjamin Perrot, lute / guitar
 Françoise Johannel, harp - Skip Sempé, harpsichord
- 12 **Jacopo Arcadelt - Il bianco et dolce cigno** 2'18
Capriccio Stravagante
 Jay Bernfeld, Carol Lewis, Anne-Marie Lasla, Christine Plubeau, Françoise Enock,
 viola da gamba - Mike Fentross, lute - Françoise Johannel, harp
 Skip Sempé, virginal
- 13 **Anthony Holborne - Pavan: The Funerals (1599)** 4'25
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Skip Sempé
- 14 **Henry Purcell - Air for the flute** 3'02
 Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
 Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Josh Cheatham, viola da gamba
 Skip Sempé, organ
- 15 **Antonio de Cabezón - Diferencias sobre el canto llano del Cavallero** 4'31
Capriccio Stravagante
 Jay Bernfeld, Carol Lewis, Anne-Marie Lasla, Christine Plubeau, Françoise Enock,
 viola da gamba - Mike Fentross, vihuela - Françoise Johannel, harp
 Skip Sempé, harpsichord
- 16 **Luca Marenzio - O figlie di Piero, a 18 (La Pellegrina)** 1'19
 Dorothee Leclair, Monika Mauch, Pascal Bertin, Stephan van Dyck,
 Jean-François Novelli, Antoni Fajardo, consort voices
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
 Collegium Vocale Gent - Skip Sempé

- 17 **Cristofano Malvezzi - Dal vago e bel sereno, a 6 (La Pellegrina)** 3'59
 Dorothee Leclair, Monika Mauch, Pascal Bertin, Stephan van Dyck,
 Jean-François Novelli, Antoni Fajardo, consort voices
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
 Collegium Vocale Gent - Skip Sempé
- 18 **Emilio de' Cavalieri - O che nuovo miracolo, a 5 / a 3 (La Pellegrina)** 7'01
 Dorothee Leclair, Monika Mauch, Pascal Bertin, Stephan van Dyck,
 Jean-François Novelli, Antoni Fajardo, consort voices
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
 Collegium Vocale Gent - Skip Sempé

Total time 76'26

Harpsichord after 17th century Italian models by Martin Skowronek - 8, 10, 11

Paradizo © 2006 - 2013 - 2-4, 14, 16-18

Courtesy of:
 Alpha © 2002 - 1, 13
 Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1992 - 5
 Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1992 - 6
 Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1991 - 7
 Astrée / Naïve © 1996 - 8
 Astrée / Naïve © 1998 - 9, 10, 11, 12, 15



Julien Martin
 Sophie Gent
 Skip Sempé
 Olivier Fortin
 Manfredo Kraemer
 Jay Bernfeld
 Capriccio Stravagante

THE EXTRAVAGANT CAPRICE

CD III

- 1 **Johann Sebastian Bach - Prelude & Fugue in C, BWV 545** 5'06
 Transcribed and arranged for 2 harpsichords
 by Skip Sempé & Olivier Fortin
Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichord
- 2 **Johann Sebastian Bach - Largo in A minor, BWV 529** 5'17
Sophie Gent, violin
Skip Sempé, harpsichord
- 3 **Georg Philipp Telemann - Polonaise** 3'06
Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Emily Robinson, 'cello
Benoît Vanden Bemden, contrabass - Olivier Fortin, organ
Skip Sempé, harpsichord
- 4 **Johann Sebastian Bach - Sarabande in A minor, BWV 807** 3'02
Skip Sempé, harpsichord
- 5 **Georg Philipp Telemann - Réjouissance** 2'18
Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Emily Robinson, 'cello
Benoît Vanden Bemden, contrabass - Olivier Fortin, organ
Skip Sempé, harpsichord
- 6 **Domenico Scarlatti - Sonata in D, K. 443: Allegro** 4'27
 Transcribed and arranged for 2 harpsichords
 by Skip Sempé & Olivier Fortin
Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichord
- 7 **Henry Purcell - Three Parts upon a Ground** 4'58
Capriccio Stravagante
Florence Malgoire, Myriam Gevers & Alice Pierot, violin
Jay Bernfeld, viola da gamba
Skip Sempé, harpsichord

- 8 **Johann Sebastian Bach - Adagio e piano sempre, BWV 1054** 5'26
Skip Sempé, harpsichord
Capriccio Stravagante
Manfredo Kraemer & Katharina Wolff, violin - Claudia Steeb, viola
Michel Murgier, 'cello - Dane Roberts, contrabass
- 9 **Johann Sebastian Bach - Ciaccona, BWV 1004** 11'00
 Transcribed and arranged for harpsichord by Skip Sempé
Skip Sempé, harpsichord
- 10 **Dietrich Buxtehude - Sonata in D minor, Opus 6 No. 1** 8'10
Capriccio Stravagante
Manfredo Kraemer, violin - Jay Bernfeld, viola da gamba
Michel Murgier, 'cello
Skip Sempé, harpsichord
- 11 **Domenico Scarlatti - Sonata in E, K. 206: Andante** 4'27
Skip Sempé, harpsichord
- 12 **Henry Purcell - In Nomine of Six Parts** 2'32
Capriccio Stravagante
Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Simon Heyerick, viola
Hernan Cuadrado, Julien Léonard, Josh Cheatham, viola da gamba
- 13 **Henry Purcell - In Nomine of Seven Parts** 4'12
Capriccio Stravagante
Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Simon Heyerick, viola
Hernan Cuadrado, Atsushi Sakai, Julien Léonard, Josh Cheatham, viola da gamba
- 14 **Carlo Farina - Capriccio Stravagante: 'Kurtzweilig Quotlibet' (1626)** 16'50
Capriccio Stravagante
Manfredo Kraemer, violin - Gustavo Zarba, Galina Zinchenko, viola
Michel Murgier, 'cello
Skip Sempé, harpsichord

Total time 80'59

Harpsichord after 18th century French models by Bruce Kennedy - 1, 2, 4, 6, 8, 9, 11
Harpsichord after Mietke by Bruce Kennedy - 1
Harpsichord after 17th century Italian models by Martin Skowronek - 6

Paradizo © 2006 - 2013 - 2-6, 11-13

Courtesy of:

Astrée / Naïve © 1998 - 1

Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1992 - 7

Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1993 - 8, 9

Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1993 - 10

Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1992 - 14



Skip Sempé
Olivier Fortin

THE EXTRAVAGANT CAPRICE

CD IV

Skip Sempé, harpsichord

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Jacques Champion de Chambonnières
Allemande in C
(Ms. Parville) | 2'36 |
| 2 | Louis Couperin
Passacaille in C
(Ms. Bauyn) | 5'57 |
| 3 | Louis Couperin
Prélude à l'imitation de Monsieur Froberger
(Ms. Bauyn) | 5'46 |
| 4 | François Couperin
Prélude in A
(L'Art de toucher le clavecin, 1716) | 2'38 |
| 5 | François Couperin
Sarabande La Dangereuse
(Pièces de clavecin, Livre I, 1713) | 3'08 |
| 6 | François Couperin
Allemande à deux clavecins
(Pièces de clavecin, Livre II, 1716/17)
Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichord | 4'29 |
| 7 | Jacques Duphly
La de Belombre
(Pièces de clavecin, Livre III, 1758) | 2'27 |
| 8 | Antoine Forqueray
La Cottin
(Pièces de clavecin, 1747) | 3'23 |
| 9 | Jacques Duphly
Rondeau
(Pièces de clavecin, Livre I, 1744) | 2'34 |

10	Jean-Henry d'Anglebert Tombeau de Monsieur de Chambonnières (Pièces de clavecin, 1689)	8'19	20	François Couperin La Favorite (Pièces de clavecin, Livre I, 1713)	5'35
11	François Couperin Prélude in B-flat (L'Art de toucher le clavecin, 1716)	2'39	Total time 76'54		
12	Jacques Champion de Chambonnières (?) Prélude: Imitatio Froberger	0'55	<i>Harpsichord after 18th century French models by Bruce Kennedy - 1-20</i> <i>Harpsichord after Dulcken by Martin Skowronek - 6, 15</i> <i>Harpsichord after Blanchet by Emile Jobin - 19</i>		
13	Jacques Champion de Chambonnières Pavanne L'Entretien des Dieux (Pièces de clavecin, 1670)	3'51			
14	Antoine Forqueray Sarabande La d'Aubonne (Pièces de clavecin, 1747)	4'16			
15	Jean-Baptiste Lully / Jean-Henry d'Anglebert Passacaille d'Armide (Pièces de clavecin, 1689) Transcribed and arranged for 2 harpsichords by Skip Sempé & Olivier Fortin <i>Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichord</i>	3'56			
16	Jean-Philippe Rameau La Dauphine (1747)	3'08			
17	Jean-Philippe Rameau L'Enharmonique (Pièces de clavecin, 1728)	4'16			
18	Antoine Forqueray La Rameau (Pièces de clavecin, 1747)	3'37	<i>Paradizo © 2006 - 2013 - 7, 9, 16, 17, 19</i>		
19	Jean-Philippe Rameau La Livri (Pièces de clavecin en concerts, 1741) Transcribed and arranged for 2 harpsichords by Skip Sempé & Olivier Fortin <i>Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichord</i>	3'14	<i>Courtesy of:</i> <i>Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1993 - 1, 10, 12, 13</i> <i>Alpha © 2004 - 2, 3</i> <i>Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1990 - 4, 5, 11, 20</i> <i>Alpha © 2001 - 6, 15</i> <i>Deutsche Harmonia Mundi / Sony Music Entertainment © 1991 - 8, 14, 18</i>		



Guillemette Laurens
Karina Gauvin
Judith van Wanroij
Josh Cheatham
Jasu Moisisio
Skip Sempé
Olivier Fortin
Capriccio Stravagante Les 24 Violons

THE EXTRAVAGANT CAPRICE

CD V

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | François Couperin - Sarabande
(Concert dans le goût théâtral)
<i>Capriccio Stravagante Orchestra - Skip Sempé</i> | 2'41 |
| 2 | François Couperin - Zéphire modère en ces lieux
(Airs de cour)
<i>Karina Gauvin, soprano</i>
<i>Capriccio Stravagante</i>
<i>Jay Bernfeld, viola da gamba - Mike Fentross, lute - Skip Sempé, harpsichord</i> | 5'46 |
| 3 | Jean-Baptiste Lully - Marche pour la Cérémonie des Turcs
(Le Bourgeois Gentilhomme)
<i>Capriccio Stravagante Orchestra - Skip Sempé</i> | 1'18 |
| 4 | Marin Marais - Prélude in G minor
(Pièces de viole, Livre V)
<i>Josh Cheatham, viola da gamba - Julien Léonard, viola da gamba</i>
<i>Skip Sempé, harpsichord</i> | 2'32 |
| 5 | François Couperin - Loure
(Concert dans le goût théâtral)
<i>Capriccio Stravagante Orchestra - Skip Sempé</i> | 2'22 |
| 6 | Marin Marais - Le Jeu de Volant
(Pièces de viole, Livre V)
<i>Josh Cheatham, viola da gamba - Julien Léonard, viola da gamba</i>
<i>Skip Sempé, harpsichord</i> | 1'37 |
| 7 | François Couperin - L'Amphibie: Mouvement de Passacaille
(Pièces de clavecin, Livre IV)
Transcribed and arranged for 2 harpsichords
by Skip Sempé & Olivier Fortin
<i>Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichord</i> | 5'50 |
| 8 | Jean-Baptiste Lully - Ouverture d'Atys
<i>Capriccio Stravagante Les 24 Violons - Skip Sempé</i> | 3'20 |
| 9 | Le Sieur de Sainte-Colombe - Chaconne rapportée
<i>Josh Cheatham & Julien Léonard, viola da gamba</i> | 4'48 |

10	André Campra / Destouches - Mes Yeux (L'Europe Galante) <i>Guillemette Laurens, mezzo-soprano</i> <i>Capriccio Stravagante Orchestra - Skip Sempé</i>	4'15	19	Jean-Baptiste Lully - Marche pour la Cérémonie des Turcs (Reprise) (Le Bourgeois Gentilhomme) <i>Capriccio Stravagante Orchestra - Skip Sempé</i>	1'27
11	Marin Marais - Air pour les Faunes et les Driades (Alcyone) <i>Capriccio Stravagante Les 24 Violons - Skip Sempé</i>	0'47	20	Jean-Baptiste Lully - Ouverture de Psyché <i>Capriccio Stravagante Orchestra - Skip Sempé</i>	2'17
12	Jean-Baptiste Lully - Prélude à la Nuit (Le Triomphe de l'Amour) <i>Capriccio Stravagante Les 24 Violons - Skip Sempé</i>	3'52	21	André Campra - Sommeil (L'Europe Galante) <i>Jasu Moïsio, oboe</i> <i>Capriccio Stravagante Orchestra - Skip Sempé</i>	5'38
13	Michel de la Barre - Qu'un cœur est prévenu (Le Triomphe des Arts) <i>Judith van Wanroij, soprano</i> <i>Capriccio Stravagante</i> <i>Sophie Gent & Tuomo Suni, violin - Josh Cheatham, viola da gamba</i> <i>Skip Sempé, harpsichord</i>	3'17	22	Marin Marais - Fantaisie et double (Pièces de viole, Livre III) <i>Josh Cheatham, viola da gamba - Julien Léonard, viola da gamba</i> <i>Skip Sempé, harpsichord</i>	1'37
14	Jean-Baptiste Lully - Scène de Satyre et Moron (Les Plaisirs de l'Ile Enchantée) <i>Benjamin Alunni, baritone - Alain Buet, bass</i> <i>Capriccio Stravagante Les 24 Violons - Skip Sempé</i>	4'40	23	Jean-Baptiste Lully - Chaconne des Magiciens / Air des trois Magiciens (La Pastorale Comique) <i>Judith van Wanroij, soprano - Benjamin Alunni, baritone - Alain Buet, bass</i> <i>Capriccio Stravagante Les 24 Violons - Skip Sempé</i>	3'02
15	Jean-Baptiste Lully - Passacaille d'Armide <i>Capriccio Stravagante Les 24 Violons - Skip Sempé</i>	4'01	24	Georg Muffat - Simphonie (Impatentia)	1'57
16	Georg Muffat - Simphonie (Impatentia) <i>Capriccio Stravagante Les 24 Violons - Skip Sempé</i>	3'20		Jean-Baptiste Lully - Chaconne des Magiciens (Reprise) <i>Capriccio Stravagante Les 24 Violons - Skip Sempé</i>	
17	Marin Marais - Sarabande grave in G (Pièces de viole, Livre III) <i>Josh Cheatham, viola da gamba - Julien Léonard, viola da gamba</i> <i>Skip Sempé, harpsichord</i>	3'42			Total time 77'46
18	Marin Marais - Chaconne (Pièces de viole, Livre V) <i>Josh Cheatham, viola da gamba - Julien Léonard, viola da gamba</i> <i>Skip Sempé, harpsichord</i>	3'26			

Harpsichord after 18th century French models by Bruce Kennedy - 7
Harpsichord after Dulcken by Martin Skowronek - 7

Paradizo © 2006 - 2013 - 4, 6, 8, 9, 11-18, 20, 22-24

Courtesy of:
Astrée / Naïve © 2000 - 1, 2, 5, 7
Alpha © 2001 - 3, 10, 19, 21

Exploring the Previously Unheard

Every artistic relationship begins with an encounter. That can be stimulating, refreshing and intense. Sometimes it can even be a little destabilizing. A powerful moment of recognition is essential in any case—the confrontation with an artistic personality capable of drawing energy from his or her own convictions and of giving form to this energy. In the case of Skip Sempé, it is impossible to overlook the personality. Sempé is an original seeker with a rich imagination, a critical intellectual who thinks about historical performance practice and a persuasive essayist who expresses his individual ideas on artistic history with verve. Above all, however, he is an exceptional musician, who beguiles and astounds us with his magical-sensual store of previously unheard sounds. In Skip Sempé's world, contemplation and poignancy await us—but so do excitement and even ecstasy.

Once a brilliant student of Gustav Leonhardt, Sempé is an accomplished harpsichord virtuoso who impresses with the precision and intrinsic necessity of his playing. Even more impressive is his touch: under Skip Sempé's fingers, the harpsichord sheds all those characteristics that some music-lovers find off-putting. No metallic sound here, and no incomprehensibly fragmented discourse either. Quite the contrary: Sempé's playing is out and out narration, now quiet and subdued, now enthusiastic and loquacious. But what is most striking is the sound that Sempé produces. The harpsichord, it is said, is a monochrome instrument that allows no dynamic nuances and is, accordingly, condemned to be relatively monotone. Sempé shows that the opposite is the case. His touch is infinitely varied as he draws from the harpsichord thousands of shades of colour. Pure illusion? It's all in the fingers and in what those fingers can induce our ears to believe...

Skip Sempé's magical touch becomes tangible in a different way when he plays chamber music. He has a remarkable gift for discovering young and emerging talent and allowing it to blossom. Within the open, friendly working atmosphere for which Skip Sempé and Capriccio Stravagante are well known, Sempé encourages miracles to take place. The result singularly surpasses the sum of its parts. From the fluid ensemble playing of the musicians emerges a warm, resonant glow, which would have remained forever mute without their unity of purpose. Experiments with larger ensembles—the Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra, Capriccio Stravagante Les 24 Violons—display the same intensity of communication, and reveal to be surprising large-scale chamber music adventures.

This book gives us a consecutive series of glimpses of a rich career that is still evolving: musically, intellectually, and aesthetically. These essays by and interviews with Skip Sempé have appeared over two decades in a number of different formats—program notes for concerts, press interviews, liner notes for recordings—but gain in impact when published altogether for the first time. Wanda Landowska began this tradition with her *Musique Ancienne* in 1909, and we all have read Harnoncourt's testimonies of the 1980s. However, with its set of 5 CDs from throughout the years, this offering combines moments of research and sounding music. This makes it absolutely unique.

This publication, therefore, is a passionate communication for the next generation. Written by one of the last pioneers of the early music movement, it attempts to provide recovery of both a musical aesthetic and an artistic mission that are being lost too quickly. But moreover, it positively continues to question our beliefs and challenge our convictions.

Tolle, lege, audi!

Xavier Vandamme
Director, Utrecht Early Music Festival



Paradise Lost

The Renaissance Orchestra and the Power of Sonority

Skip Sempé in conversation with Denis Grenier

Denis Grenier: You were born in California, but that was no more than an accident: you actually grew up in New Orleans, a place that, to judge by your temperament and music-making, sometimes gives me the impression of being a Mediterranean port. To be honest, there seems to be a lot of the Italian in you.

Skip Sempé: Well, I am just a member of a long tradition of musicians—Dufay, Josquin, Froberger, Bach—who have been inspired and affected by Italian temperament and tradition.

Denis Grenier: When we get down to the basics, doesn't this highly colourful music, which is both robust and agile, relate to the jazz you were immersed in when you were younger? Doesn't it share the same spirit of improvisation as that spontaneous style of music, which would be desecrated by excessive codification, definition of its outlines, organization of its flow, pre-planning of its gestures? Aren't we dealing here with music of the instant? With dance?

Skip Sempé: In fact, despite my background, Renaissance music is what I listened to the most. The ideas of improvisation, spontaneity and 'making it look easy' are the elements I inherited from the jazz tradition. Dance music forms an important part of Renaissance and Baroque repertoire. What is innovative in an effective performance of dance music is the contrast between regularity and irregularity of rhythm and of gesture. Bringing out the surprise and brilliance of dance music depends on both planned and improvised phrasings and gestures.

Performances of Renaissance dance music—and Baroque, for that matter—on 'automatic pilot' convey only a weak impression of the repertoire. The best instrumental virtuosi reject being forced into an inexpressive framework because their instruments speak so much more effectively when they are allowed to take advantage of their full range of resonance without damaging the quality of the sound. It is not a matter of dynamics, but rather of acoustic resonance. This mastery of resonances on a solo instrument, in chamber ensembles or in orchestras is part of the lost art of playing on 'period instruments.' It is important to mention that this mastery of resonances is also one of the many secrets to great singing, and this is what instrumentalists imitated in the sixteenth and seventeenth centuries. Many so-called Baroque orchestras' these days couldn't care less about applying this essential technique, so these orchestras are effectively modern groups playing on period instruments. I only mention this because *Capriccio Stravagante* has set out to do something that is radically opposed to this standardized way of thinking. The instruments themselves are not enough.

Denis Grenier: In the period that interests us here, the sixteenth century, Italy was the centre of musical and artistic creation in Europe. Are you not yourself a Renaissance man, a creative performer? The score is your raw material, a sketch that you complete, that you transfigure...

Skip Sempé: The score is the work of the composer. The performance is the work of the performer. In the creative interpretation of works from this period, it is absolutely essential that performers reject the restricted conception of the performing musician, which has become the norm in our time. If the listener is not completely carried away by the performance, the 'message' of the composition cannot possibly be perceived. The composer's message has come down to us on the page, and the performer's task is to interpret that message. The current idea of musical 'creation' has become too synonymous with either the work of living composers, or, in the field of earlier repertoire, the act of reviving forgotten repertoire.

One must remember that the act of creative interpretation also exists, and that it is the most essential ingredient in the recipe for outstanding performances. So we never neglect this aspect of performing. The extraordinary ornamentation of the diminution tradition in which the musicians engage here is part of the performer's task. In our time, musical directors may well ask the performers to avoid ornamentation, but in the seventeenth century, an instrumentalist or singer who could not ornament brilliantly would have been perceived as an amateur. In addition to this sort of invention, we have also transcribed vocal music for instrumental performance, as was done at the time. There are quite a few important secrets to this kind of arranging. Even with music that appears relatively simple on the page, many musical decisions have to be made. These decisions are neither intellectual nor historical nor musicological; instead, they deal exclusively with interpretation and performance. The printed indication on many of these scores suggests performances 'per ogni sorte di strumenti'—for all kinds of instruments. The different instrumental possibilities provoke different varieties of solutions and arrangements, so we have calculated that into the performances accordingly.

Denis Grenier: Venice is neither Rome nor Florence: the Renaissance in Venice had its own character, and Venetian music had its own palette of sounds. How would you define this musical universe, and its specific qualities, both intrinsically and as reflected in this project?

*Skip Sempé: Venice enjoyed splendid and robust sonorities; its musical entertainments consisted of canzonas, dance music, madrigals and their instrumental transcriptions form the entertainment. Thomas Coryat, the eccentric Englishman who walked to Venice on foot, wrote what is often considered the first travel guide to Europe, *Coryat's Crudities*, published in 1611. He mentions his especially spectacular musical experience in Venice in 1608. We imagine the young man producing a pavan*

of his friend Anthony Holborne, hot off the press. He asks the Venetians to play it 'in the Venetian manner.' Generally content with five viols and a lute in a consort, Coryat is surprised to hear twenty-three instrumentalists perform 'consort music.'

This feast consisted principally of Musicke, which was both vocall and instrumentall, so good, so delectable, so rare, so admirable, so super excellent, that it did even ravish and stupifie all those strangers that never heard the like. But how others were affected with it I know not; for mine owne I can say this, that I was for the time even rapt up with St. Paul into the third heaven... Sometimes there sung sixteene or twenty men together, having their master or moderator to keep them in order; and when they sung, the instrumentall musitians played also. Sometimes sixteene played together upon their instruments, ten Sagbuts, foure Cornets, and two Violdegambaes of an extraordinary greatnesse; sometimes ten, six Sagbuts and foure Cornets; sometimes two, a Cornet and a treble viol. Of those treble viols I heard three severall there, whereof each was so good, especially one that I observed above the rest, that I never heard the like before. Those that played upon the treble viols, sung and played together, and sometimes two singular fellowes played together upon Theorboes, to which they sang also, who yielded admirable sweete musicke, [...] at every time that every severall musicke [musicians] played, the Organs, whereof there are seven faire paire in that room, standing al in a rowe together, plaied with them... (Thomas Coryat, *Coryat's Crudities*, 1611)

Venice was also a major publishing capital of Europe at the time, so the diffusion of repertoire from the late sixteenth and early seventeenth centuries is part of Venice's cultural contribution to the history of music.

Denis Grenier: The style of Capriccio Stravagante is based on a quest for sound, for an original sonority. This multi-faceted approach is notable for its vigorously assertive musicality, its playful side, its experience of sensuality, its phrasing, its own special bouquet, its sumptuousness...

Skip Sempé: Many important and exciting developments occurred in instrument making during the sixteenth century. For example, bass instruments were invented. Previously, large instruments like the bass viol and the bass sackbut were unknown. The earlier instrumentarium was more or less divided into 'soft' (indoor) and 'loud' (church and outdoor) instruments. These two categories of instruments created a certain dynamic, but did not permit the sumptuousness that the invention of the bass instruments in the sixteenth century allowed. The invention of bass instruments created a new sound and therefore made way for an entirely new territory in musical composition and performance that ranged from accompanied monody to the instrumental ensembles and orchestras of the seventeenth century.



Doron Sherwin

Denis Grenier: What is the role of the instruments? The Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra?

Skip Sempé: The question often posed concerns whether the musical instrument or the musical composition came first. I am convinced that the invention of the musical instrument generally came first, meaning that the invention of the instrument inspired the manner of instrumental composition. The idea that the composer invented everything—including the instruments!—is a false notion that began in the nineteenth century. This is all we can really say about the music, because interpretation is inseparable from performance.

Denis Grenier: Wouldn't you say Capriccio Stravagante and its 'leader' are now ready for seventeenth-century opera? After all, you've already given performances of the intermedi from La Pellegrina that you should certainly revive. How about Monteverdi?

Skip Sempé: Opera is also one of Venice's splendors. *La Pellegrina* was a Florentine affair of the Medici court, albeit published in Venice; the instrumentation of this last great Renaissance 'pageant' is that of the extra-colourful Renaissance orchestra. Monteverdi also used the Renaissance orchestra in *L'Orfeo* as the sound of the Renaissance orchestra itself was intended to evoke antique fable. Later, in *Poppea* and *Ullisse*, times had changed and Monteverdi changed with them.

We have rediscovered an extraordinary Renaissance orchestral sound that has not yet been heard in our time. It was made possible not by the decision to perform on 'period instruments,' but rather by an assembly of extraordinary virtuosos who play with complete freedom of musical expression and invigorating instrumental abandon, encouraged by the fact that they are not afraid of the director.

The letter is dead. Only the spirit survives because all else is superficial.



Transcending Sentimentality

What does 'Paradizo' mean here? How does this concept relate to music or to this music in particular?

It refers to the ability to give something up or to give something away. It's an affect, which is so heart-wrenching that it actually transcends sentimentality. Renaissance music is one of the great highlights of this transcendental phenomenon. Take the Elizabethan masque, for instance. These masques were generally performed only once and regarded as one-time events. Eventually there were superstitions that repeated performances would bring bad luck. Live for the moment: you do it and then you kiss it goodbye. The sheer investment of time and defiance of deadline required to make something happen only once is generally seen in our day as a wasted effort. Despite the fact that everything around us has become more repetitive, more routine, more copied, more standardized and less ephemeral; beauty is still the most provocative thing on earth. And the more memorable the beauty, the more powerful it becomes.

How and when did you first discover this Renaissance instrumental repertoire?

Through a complete obsession with playing music from the *Fitzwilliam Virginal Book*, and through my first teacher, Milton Scheuermann, all of this when I was a teenager living in New Orleans.

Did you perform this repertoire at that time, or were you basically a collector of scores, treatises and recordings?

I performed it on a variety of instruments. At that point I was much more interested in Renaissance music than Baroque music, and that taught me an important lesson: performing Baroque dance music well is almost impossible without a really intimate sense of how Renaissance dance music operates.

What influences you foremost in Renaissance instrumental repertoire? What gives the affect, the conceit?

The beauty of the sound and the variety of the affect. There are three elements that are really essential in creating a performance of Renaissance instrumental music as well as any music that stems from that tradition. The first is the dance repertoire based strictly on instrumental models. The second is the diminution tradition based on vocal models. The third is the particular sound of the instruments, most of which were invented by 1550 though we generally think of them as 'Baroque' instruments. Sonorities such as the



Julien Martin

viol consorts and recorder consorts, the plucked string consorts, and the sounds of cornetti and sackbuts did not survive into later music and were abandoned for several hundred years.

For which instruments was this music really written?

‘All sorts of instruments,’ ‘violins and viols’: the title pages of this repertoire are not designed, as is commonly believed, just to sell music to the broadest possible public. Indifference is not a part of our musical aspirations and one needs to use the communication skills involved in the choice of consorts and broken consorts. We do this in the Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra with all varieties of instruments and instrumentation. Violins and viols were used together all the time; there is simply a prejudice in our time against combining overhanded and underhanded bowed instruments. But, the beauty and the variety of the attack cannot be imitated on the instruments of the ‘string quartet,’ that’s to say, on instruments with exclusively overhanded bow grips. The violone (contrabass viola da gamba) is a neglected instrument nowadays; in the Renaissance and Baroque periods it was regarded as the bass instrument, *par excellence*, from Dowland to Bach.

What exactly is ‘consort music’?

Consort music is perhaps more of an act than a genre. ‘Consort music’ carries the tone of something a bit amateurish, but in fact it is something you can only do with the very best musicians. It is perhaps the ultimate unity of ‘agility and fragility,’ as one of my favourite musicians once defined it. Though this repertoire generally exists in small forms, in terms of both craft of composition and emotional content, we find works that are on a level with acknowledged masterpieces of any period of music.

How do you manage to hold together an exclusively instrumental performance of Renaissance music?

I’m not sure that I understand the question.

Well, isn’t singing quite important in Renaissance music? What is the importance of a purely instrumental performance?

A capella singing stands on its own. Contrary to popular belief, performance of any Renaissance or Baroque repertoire implicating singers and instrumentalists demands that the instrumentalists be just as good as the singers. For me, and for many others who admire many different kinds of music, there is nothing more exceptional than an instrumentalist who is actually finer than a singer. The reason for this is that a great instrumentalist does not need words for expression. It’s not what you say; it’s how you say it. And the practice of this perfected technique provides for extraordinary communication.

So what about the instruments in your performances? How does one really find the most extraordinary instruments available, antiques as well as those of the greatest contemporary makers?

Sometimes there are hidden secrets just waiting to be discovered. The recorder maker, Ernst Meyer, for instance. As Julien Martin has remarked, 'concentrating on only a few models, Meyer does not make slavish copies of originals, but rather gives them a sound and a character which belong uniquely to him. This is achieved by a perfection of voicing, which is of his own invention and conception, and which he applies to all styles and all sizes of recorders. For the recorder player, performing on these instruments represents a new challenge—the support and breath pressure required by the adventure to obtain the infinitely varied timbres and colours offered by instruments of such varied possibilities...'

Martin Skowronek has made harpsichords based on traditional models since the 1950s. He and his wife met Nikolaus and Alice Harnoncourt, which yielded an order for a harpsichord. So sometimes these things can happen quite by chance.

Do you consider Renaissance repertoire in any way less accessible than the repertoire of the 'High Baroque'?

Absolutely not. If anything, Renaissance music is more accessible, due to the simple fact that much high Baroque (and Classical) repertoire has been over-performed. By 'over-performed,' I mean that certain music has been performed over and over in the same way each time. Time has caught up with the fact that this approach lacks individuality. Some of the music we perform extends all the way back to a part of the early music revival from the beginning of the twentieth century: Dowland has always been well known, through his madrigals and the *Lachrimae* collection.

Sometimes, I am asked to provide a program concentrating on repertoire for the 'general public.' But I honestly don't believe in this concept since I always prefer to conduct my own enquiry about everything. What makes a successful performance is the animated manner in which the music is performed. The public is considerably more adventurous than one might think.



Renaissance Instrumental Virtuosity: Fantasy Precedes Fact

What has led you to perform this exotic music, which is almost never heard in concert or even on recorded programs of Classical, or even Renaissance and Baroque music?

Well, we perform it not only because it is among the most exotic music ever written, but also because it's actually somewhat of a miracle that any of it was ever written out or prepared for publication. The vocal music of the Italian madrigals and Franco-Flemish chansons on which the 'diminution' repertoire is based includes some of the most popular, beautiful and memorable music of the sixteenth century. Many of these vocal works survive in dozens of ornamented arrangements for instrumental performance.

What exactly is meant by diminution and what inspired the style?

Diminution refers to the instrumental or vocal performance practice of ornamenting a pre-existing melody, particularly in the top or bass voices. Many composers of the Renaissance and Baroque periods were brilliant improvisers and mesmerising performers.

Most musical instruments now referred to as 'Baroque' were inventions of the Renaissance: violins, violas, violas da gamba, lutes, recorders, cornetti, sackbuts, organs, harpsichords... It is quite clear that the invention of musical instruments provided composers with inspiration which in turn created certain compositional techniques and styles. In other words, the invention of a musical instrument determined the manner of writing music for it. Almost singlehandedly, the musical instruments themselves brought both instrumental music and performance to a new level of distinction. We have almost forgotten that this is exact reason that the 'early music' movement was initiated.

And, of course, the general artistic context of the end of the transition from the Renaissance and into the Baroque allowed ornamentation to be magically transformed from its decorative function into something fundamental. This principle was not only essential in music, but rather in all the arts, from architecture to sculpture, painting, the art of metalwork and jewellery... The investigation and cultivation of this development in musical composition and performance is one of the trademarks of the style which I call 'antico/moderno.'

In this musical style, what is the relationship of ornamentation to variation?

Ornamentation can refer to the kind of decoration written out by the composer, such as an ornament sign in Bach or Couperin. Applied ornamentation refers to the idea behind the decoration applied —by another hand— to a pre-existing piece of music, such as a madrigal or chanson, as opposed to the theme of a

variation set such as Bach's *Goldberg Variations*. Considering the decoration applied in the diminution repertoire, the tradition of improvising jazz standards is strikingly similar, since the effect relies exclusively on improvisations on pre-existing material.

And the accompaniment?

The diminutions could be accompanied by a plucked instrument, such as the harpsichord, harp or lute, or by the organ, or even by a consort of melody instruments, such as viols or recorders. The solo instrument plays the decorated voice, and the accompaniment supplies the various other parts based on the original madrigal or chanson. The accompaniments also mark the beginnings of the basso continuo tradition.

How does one learn to embellish Renaissance repertoire, and how does one get accustomed to the 'language' so that it sounds natural?

Apart from the original sources of the sixteenth and seventeenth century—and the musical instruments themselves—there is virtually no training for this repertoire today. The published sources between 1535 and 1600 include instruction books by Silvestro di Ganassi, Diego Ortiz, Girolamo dalla Casa, Richardo Rogniono, Giovanni Luca Conforto, Giovanni Battista Bovicelli and Giovanni Bassano. Many of the sources also mention the importance of natural sounding virtuosity: *sprezzatura*. The rules and regulations of the grand era of Mannerism in the visual arts also encouraged natural-looking virtuosity, despite great visual liberties, fantasies and exaggerations. So all of us who perform this music are largely self-taught. To evolve as a self-taught musician in the twenty-first century is just as inventive and creative as composing contemporary music: this is an absolutely essential consideration to keep in mind.

What about the voice and voices?

The coloratura of Mozart and Rossini is completely different in style and impact from the vocal diminutions of Monteverdi and the musicians of his generation. The fast-moving notes written on the page may at first appear in some way or other similar, but they are not. And the vocal techniques required actually employ the vocal mechanism in completely different ways. Splendid examples of masterpieces of vocal ornamentation from the diminution tradition include 'Dalle più alte sfere' and 'Dunque fra torbid'onde' from the *intermedii* for *La Pellegrina* as well as 'Possente spirto' from Monteverdi's *L'Orfeo*. Coloratura is not a *rhythm*, but rather a figured decoration of *melody*, whose intention is total seduction. The examples from the *intermedii* for *La Pellegrina* and *L'Orfeo* are in fact *incantations*. They should always be treated melodically, since real melody is not metronomic. It never was and it never will be.

How does this diminution repertoire function emotionally?

Oh, that's the secret of the entire idea. The original is like one of the orders of architecture and the ornamentation is rather like creating a new façade on an

old building, incorporating elements of the old and the new. The diminution pulls apart the original. It's up to the listener to decide which version is more touching, beautiful or powerful—the restrained vocal original with the power of expression heightened by the text, or the sophisticated decorated version in which the power of expression is heightened by ornamentation. In the art of ornamentation or variation, we cannot say whether the Aria or Variation 25 of Bach's *Goldberg Variations* is more beautiful. In instrumental music, nothing in musical composition is more evolved, elaborated, complex, inventive or rewarding as variation technique.

Let's get back to the instruments...

The diminution tradition of the mid-sixteenth century most probably represents the birth of virtuoso instrumental composition and performance as we recognize it today. For the cornetto, it is clearly the core virtuoso repertoire. The cornetto had the reputation of being the most difficult instrument to play of the entire period. It was often remarked that it took at least ten years to get a decent sound out of the instrument and even longer to become a really extraordinary performer. The cornetto was frequently heard as a solo instrument or at the top of the brass family, with trombones of various sizes below. Renaissance recorders existed in a wide variety of sizes, from soprano to contrabass. The viol repertoire marks the very beginning of the instrument's combined use as both a treble and bass instrument. The register breaks are clearly indicated by clef changes and other precise modifications of notation such as the beaming of notes. In the diminution repertoire, each of the voices is treated as a melody to which one can apply ornamentation, not simply as polyphony.

Do you feel that the early music movement has become somehow too standardized, favouring performances which exclude the earlier repertoire involving earlier instruments?

At the moment, only the instruments that survived into the repertoire of Baroque and Classical orchestras are generally exploited in daily professional music making, in concerts and recordings. In today's classical music training and performance atmosphere, the rumour abounds that a good musician—a 'useful' musician—is supposed to be able to do 'everything,' that is to say, to be able to perform *all* music in *all* styles. But one can really only include music from the time of Mozart until the time of Stravinsky. We cannot possibly include music before 1700 in the *passe-partout*, just as we cannot include contemporary music. Very little training is currently available for the earlier and later repertoires. The very idea of performing this rare and exotic repertoire is to *de-standardize* everything!

So what about performing all the great music before 1700, or 1600, or even 1500, that remains a great mystery to the public, and even to most musicians?

That repertoire would include everything from Machaut, Landini to Dufay to Monteverdi to Purcell. As I said, the idea of being able to perform all music is

quite naïve: not everyone can play the cornetto, the recorder, the viola da gamba... so a good musician, no matter how classically trained or professionally competent, *cannot* perform everything. There is nothing substandard about a cultivated specialty in a particular repertoire. Issues of instrumentation, *musica ficta* and misunderstood performance traditions of the twentieth century—to name but a few—require the investigative challenge of a specialist. A unique exploration of sixteenth- or seventeenth-century virtuoso instrumental repertoire, or the unique sounds of a Renaissance Orchestra, can be extremely touching and powerful.



Josh Cheatham

Terpsichore: Europe Dancing

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' *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 'Stadtptfeiffer.'

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 generation of Henri IV, the point at which the renaissance orchestra was beginning to give way in France to the 24 Violons. 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*.

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. 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: instruments do not only accompany voices! And, of course, we are still re-discovering 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 and Baroque dance in particular. With respect to *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, of which one has to be keenly aware. 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 affects.

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 pavan 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 Bach cantatas; or orchestral suites of Telemann or Rameau; or seventeenth-century consort music; instrumental music of Biber, Rosenmüller or Schmelzer; the vocal masterpieces of Monteverdi; and the masses of Dufay and 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 in 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 to 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.

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.' 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!



Sophie Gent

William Byrd, Inventor

The impressive poignancy of William Byrd’s keyboard music has fascinated connoisseurs and interpreters for over a hundred years. Although almost none of it was published in Byrd’s lifetime, it was among the very first keyboard music of its time to be reconsidered in the revival of interest in earlier repertoires at the beginning of the twentieth century. As early as 1837, the pianist Ignaz Moscheles gave recitals that included virginal music at the Bechstein (later Wigmore) Hall in London. Nevertheless, even today, this repertoire is still largely unknown and its power of expression is underestimated. In our century, virginal music has been more known for the delicacy of its ornamentation and ‘English primitiveness’ than for the sheer mastery of its design and the power of its sonority.

William Byrd was the genius-inventor of sophisticated harpsichord playing. His compositions range from the most playful and daring of virtuosic diminutions to the densest of sacred polyphony: he made a major contribution to polyphonic harpsichord playing.

Polyphonic harpsichord playing is based on the acoustical sound resulting almost exclusively from touch and timing. Although polyphony is conceived in imitation of voices, the manner of producing the intended effect on musical instruments such as the harpsichord is an involved process. One way it can be achieved is through acoustic and harmonic over-holding and sustaining of sonorities, which, according to the notation on the page, have already finished sounding; another way is through the imitation of strictly notated voices in which actual practice demands that the notes do not or cannot be sustained for their written duration. Divergence from notated rhythm results in a melodic, rhythmic, or harmonically resonant gesture, which is more important to the musical concept than the notation itself. This technical feat of keyboard ‘polyphony’ is an interpretative tool essential to the works of William Byrd.

Byrd’s written-out ornamentation of the diminution type, as opposed to the shorthand signs for ornaments or ‘graces,’ is no doubt among the most exquisite of all sixteenth- and early seventeenth-century instrumental music. The manner in which the melodic ornamentation lies over the rest of the texture is certainly more expert than the stock-in-trade figurations that are given in so-called virtuoso diminution treatises.

Byrd’s works for instrumental ensembles—dances, grounds, variations, fantasias—survive in sources with varying reliability of text. Much of Byrd’s keyboard music survives in copies that differ in diminutions, ornamentation,

musica ficta, and structural elements. These variants range from the slight to radical. Those sources include the *Fitzwilliam Virginal Book* (1609-19, copied by Francis Tregian), *My Ladye Nevells Booke* (1591) and *Parthenia* (ca. 1612/13).

Byrd, like the Frenchman Jacques Champion de Chambonnières, was the leading figure of an entire school of harpsichord playing. Part of the interpretative knowledge and virtuosity of the music of Byrd and Chambonnières is the freedom of choice afforded by the basic performance text. As for the ornaments implied by the various and ambiguous shorthand signs for the graces, these, too, figure in the category of individual choice and discretion on the part of the interpreter, influencing and enhancing his or her personal concept of the melodic line or the need for further decoration or elaboration. But the creativity with which diminutions and ornamentation are played matter more than the pedantic, slavish and literal following of surviving historical texts. Freedom of choice is therefore a developed skill based on the liberty allowed by the composer to guarantee efficient and effective performance.

Ornamentation and other details, such as fingering, articulation, temperament and choice of keyboard instrument, are all details which fall within the larger and more important creative concepts of phrasing and melodic and harmonic gestures. We shall never know exactly how the best players of 1591, 1612, or 1619 solved these interpretative problems, but it is clear on a subject such as fingering that a clever keyboard performer would never follow an indicated fingering if it did not fit the hand, serve a purpose in creating a particular turn of phrase or project a larger musical concept.

All these considerations have helped determine the choice of the 'virginals,' an Italian-style harpsichord with a particularly striking noble and proud sound capable of capturing a wide variety of effects ranging from the most touching intimacy of the rectangular virginals to the roar of singers, cornetts, and sackbuts. The instrument used for our performances was made in 1959 by Martin Skowronek and was inspired by early traditions of instrument building. It is one of the very first truly admirable harpsichords of the twentieth century. It is unusually successful as well as historic: in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, the most popular and sought-after instruments were always already forty or fifty years old.

*

In the sixteenth century, the practice of playing families of instruments in 'consorts' was born. Viols form the fundamental sound of the Renaissance orchestra. Their flexibility and dynamic imparts an uncommon virtuosity and richness to the instruments that surround them in larger groups. By the middle of the sixteenth century, Continental musicians had already begun

to take over England. Many of the viol players in royal employment were Italians, and printed music—along with singing and whistling sailors—travelled to England. As a result, in the genre of the dance and variation, Byrd refined and perfected earlier works not only of native English, but also of Italian, Spanish, Flemish, and French origin, such as the pavan, 'Mille regretz,' published by Susato in 1551; 'Belle qui tiens ma vie,' which inspired Byrd's French corantos; and the sixteenth-century French chanson 'Une jeune fillette,' also known as 'Une nymphe jolie,' which inspired 'The Queen's Alman.'

His distinctive amalgam of poetry and boldness results from a mixture of filigree and architecture. The intermingling of Arabian and Christian elements in Spanish architecture is analogous to the rare but obvious sentimentality of Byrd, a Catholic (Continental resonances) living in Protestant England. It is perhaps partly due to this provocative opposition of the direct and indirect sentiments of the two religions that, as Glenn Gould put it, Byrd is 'both an extrovert and a nostalgist, and that combination is not just effective—it's absolutely irresistible.'

Among the different consorts we have employed are the viols in the Pavan à 5 and the Praeludium and Ground; the recorders in 'Browning'; the viols with harmonic underlay of plucked instruments in 'The Queen's Alman' (from a Bodleian Library manuscript transcribed by Denis Stevens); the mixing of consorts in the Fantasia a 6, the Pavan and Galliard a 6; 'Mille regretz' and 'Belle qui tiens ma vie;' and a version of the so-called 'broken consort' in 'Lord Oxenford's Maske.'

We wanted to return the consort aesthetic to one of unabashed expression and virtuosity, an aesthetic that is nothing short of that of Monteverdi and his Italian contemporaries. After a century of 'historic' performance practice, it is important to gain a richer and more profound understanding of William Byrd through the admission of true instrumental and vocal virtuosity in the manner invented and internationalized by the Italians.

The so-called 'heavenly noise' produced by consorts of viols and recorder and plucked stringed instrument is captured in a particularly warm and reverberant hall. In this acoustic, the individual members of the ensemble are able to enjoy the full sound of the ensemble without compromise. This is an essential element of the style in which each of the individual musical lines is animated in respect to the whole rhythmic gesture or polyphonic demand. In this way, we transfer the inspiration of the moment to the listener and communicate the enjoyment experienced by the musicians.

The brilliant compositional and sonic contrasts, the extravagant syncopation, the rhythmic shifts between binary and ternary, the ravishing toughness of

harmonic and melodic cross-relations, Renaissance conventions of *musica ficta*, Continental and native English exoticisms: all these things go to show that Byrd is one of the greatest of the overlooked masters, and that the Thames of England's Golden Age indeed glittered much as the Grand Canal of seventeenth-century Venice.



Nick Milne & Julien Léonard

Fantazias: The Virgin Harpsichord

It is not especially curious that the music of the so-called virginalists formed an important part of the 'persuasive' repertoire for the first generation of harpsichordists—now quite a few years over a century ago. Bach was of course a challenge for the harpsichord revival as a test of what would happen if acknowledged and great German music was played on the harpsichord. The music of the *clavessinistes* served as a test of interpretive finesse in a virtually unknown repertoire with its infinite possibilities of dazzling ornamentation and puzzling solutions to non-Germanic musical preoccupations. But the music of the virginalists had much in its favour, not least in that it was 'program music' in the purest sense and full of English local colour, even folk tunes. With early music revival in England, which took hold thanks largely to the work and influence of Arnold Dolmetsch, Renaissance masters like Byrd, Bull, Gibbons, Morley and Tomkins emerged from obscurity. The reprinting of the keyboard anthology, *Parthenia* (ca. 1612-13) and the publication of the manuscript collection of 297 pieces that came to be known as the *Fitzwilliam Virginal Book* (1609-19) revealed the music of the virginalists in all its beauty.

The creations of the English virginalists—from large-scale polyphonic treatments of In nomine and the like, to settings of the simplest ditties—, are the first indications in the history of harpsichord music of the future marriage of two idiomatic keyboard styles: the union of varied textures with ornamental passagework designed to show off the flair and agility of the hand would yield the 'variation effect.' The 'variation effect' concerns not only variation technique as a musical genre, but also variations such as fantasias which depict 'A Clear Day,' 'Thunder,' 'Lightning' and 'Fair Weather.' What more could one want in terms of variety and power of virtuosity than ground basses, plainsong settings, pavans, galliards, almans, corants, jigs, toys, autumn leaves, dirges, fantasias, preludes, variation sets, arrangements of famous lute and consort music, and transcriptions of vocal and instrumental music of the most distinguished foreign masters? Comparisons between sources also reveal a range of different versions of the same written musical material ranging from the slight to radical.

The debate has been too often raised as to whether this music was 'originally intended' for a harpsichord or a virginal. There is no rule except to decide based on the qualities of the finest instruments available. For this project, the performers' choices were based on access to a Ruckers-style Flemish virginal and an Italian style harpsichord. The 'original intention' was to perform some of the most musically substantial and challenging selections on the virginal,



Skip Sempé

Olivier Fortin

rather than the established but rather perverse habit of performing 'serious' music on the harpsichord and saving the virginal for a miniature showcase of the light ditty or dance.

The tradition of playing harpsichords in 'consort' was widespread in the sixteenth and seventeenth centuries. To recreate that sound, the performers have arranged some of the selections for two or three harpsichords—in this case, either virginal and harpsichord or virginal and two harpsichords. The Antwerp harpsichord makers produced several models of exotic instruments which combined two harpsichords in one: the 'mother and child' virginals, in which the instrument on the bottom is at eight-foot pitch and the one on the top at four-foot pitch, as well as a double-manual harpsichord with a virginal built into its side in a rectangular case. The musical principle is one of decoration, elaboration, and amplification of the original material.



Remodelling: William Lawes and the 'Chic' Italians

William Lawes spent his youth studying music and playing the viola da gamba, quite probably in consorts with King Charles I. When Lawes died in battle fighting for his friend, the King, Thomas Fuller wrote:

Nor was the Kings soul so ingrossed with grief for the death of so near a Kinsman, and noble a Lord, but that, hearing of the death of his deare servant William Lawes, he had a particular Mourning for him when dead, whom he loved when living, and commonly called the *Father of Musick*. (Thomas Fuller, *A History of the Worthies of England*, 1662).

What did the 'Father of Musick' mean in the mid-seventeenth century? And after having been told that Josquin, Monteverdi, Purcell, Bach and Mozart were all 'Fathers of Musick,' how does William Lawes figure in this history?

William Lawes was one of the most original musical geniuses of his own or any other time. He had that rare gift of combining tradition with invention—in this case, the invention was of uncompromising consequence in musical composition and in instrumental thought and writing for bowed stringed instruments. Bach, to a certain degree, imitated Buxtehude, Schubert imitated Beethoven—but it is curious for us to discover who, or even what, William Lawes was imitating.

Italy meant many things to England during the sixteenth and seventeenth centuries. Henry VIII detested Rome because of his disagreements with the Roman Catholic faith. He remodelled Hampton Court Palace during his residence there, removing all signs of Italy, including the terracotta roofs and the precisely calculated architectural proportions of certain courtyards. But, many musicians at court and several musical instruments in the royal collections were Italian imports. Italy and the Italian were therefore not to be avoided in *all* walks of life. The aspirations and inventions of the Italian Renaissance, excepting the strengthening the Church, remained of interest in England for centuries.

The intensity and art in remodelling are quite probably Italian in origin and inspiration. The idea of ancient monuments being reworked by brilliant young men was a Mediterranean, rather than Northern European, phenomenon. This development of the ancient and the decrepit concurrently with the new and beautiful was a major and recurring theme of all Renaissance thought and action.

What William Lawes most certainly shared with Charles I was a taste for the exquisite. This particular ‘taste for the exquisite’ is perhaps what makes the greatest ‘remodellers’. Lawes’ music is therefore not so much an ‘invention,’ but a ‘remodelling’ of contemporary Italian compositional taste both in terms of proportion and total declamatory freedom, combined with the essentially English taste for overlay of harmonic dissonance and exotic twist. The first half of the seventeenth century was the time of the masque—to keep their ephemeral quality, they were only ever given one performance—and the great English Palladian Inigo Jones, who was involved in stage design and stagecraft as much as he was involved in architecture.

One of Lawes’ most touching musical tributes in musical remodelling is represented by his combination of the antique and the modern within the same work by employing both viols—the viol consort was an old English phenomenon—and violins, especially in the trio texture common to the ‘chic’ Italians. Although musicians of our time often insist that viols and violins should not be mixed, many seventeenth century masters indicated their preference for the combination, and even when they did not, they had it in mind.

The madrigals of Monteverdi and his Italian contemporaries circulated in England in handwritten copies, and some of them were even arranged for string consorts to be performed as instrumental pieces. William Lawes would have been the first to admit that an instrumental performance of a vocal work could be just as powerful if delivered by an expert team of instrumentalists who effectively translated the vocal idiom into the instrumental. What surprised in the seventeenth century still surprises today.

Clavessinistes





Chambonnières: Father of the French Harpsichord School

Skip Sempé in conversation with Thomas Mace

Thomas Mace: Music history gives Chambonnières the dusty-sounding title of 'father of the French harpsichord school.' Why?

Skip Sempé: Chambonnières was one of the first harpsichordists to fascinate people as a soloist-composer and to discover as a soloist how to make his instrument speak to people and move them. He was the first player whose own personal keyboard technique was discussed by his contemporaries. Listeners heard things in his playing that they felt no one else could do. The French theorist Marin Mersenne said that, in Chambonnières, the harpsichord had met its last master. Christiaan Huyghens, the worldly music theorist, said that Chambonnières was without equal.

But his father role is also a myth. Chambonnières stands at the end of a long Renaissance tradition of keyboard, string-consort, and lute playing as well as of expressive singing. His compositions were widely circulated in the capitals of Europe well before they were published. There is a considerable difference between his art and the French taste that comes later, even between him and his disciple Louis Couperin.

Thomas Mace: Chambonnières lived at a time when harpsichord building in France was changing radically. Italian and native French instruments, with their light construction, short scales and brass stringing, were being superseded by new, long-scale, iron-strung designs based on Flemish models. Is the change in harpsichords important to his music?

Skip Sempé: Absolutely. Chambonnières was the first great harpsichordist to compose for and perform on the new Northern European harpsichord. The French harpsichord style is ultimately based on the sound of the Ruckers and Couchet workshops' instruments. Chambonnières was the first composer to use the power and clarity of the harpsichord bass, something one hears in French music for the next century. The Flemish harpsichord also feels completely different: it responds to a sumptuous, noble touch that had never before existed. Chambonnières and Lully both had instruments decorated in *chinoiserie*; this fetish for the luxurious and the exotic is an integral part of what they considered to be style.

Thomas Mace: And Chambonnières was praised for his touch in a way that, before him, had been reserved only for lute players. As a performer, how do you approach the idea of touch?

Skip Sempé: The *Lettre de M. Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (Paris, 1680) describes Chambonnières as having

a delicacy of hand that others lacked, such that if he played a chord that someone imitated at the same time, one perceived a great difference; and

the reason for this is, as I mentioned, that he had an approach and manner of placing his fingers on the keys that was unknown to others.

Touch isn't a question of articulation, of going from one note to another; it's a question of going from one rhetorical gesture to another. It depends on time and blending and the building-up of resonance; how long you hold the notes further than their written value and which notes you then choose to blend with them; on putting things together that are sometimes under the same harmony and sometimes not. You can only do it by listening to the instrument. It has to do with the imagination of the interpreter but is also dictated by the possibilities of the instrument.

The Northern harpsichord has a ring—a very long, sustaining quality that allows you to blend things in a way that a short-scaled instrument of earlier periods does not permit. The harpsichord took over where the lute left off; indeed, the *clavecinistes* were inspired by the touch of the seventeenth-century lutenists. Resonance is something that changed the technique of the instrument and allowed it to win out over the lute. That's what composers were looking for—absolute maximum resonance. In Chambonnières, you can see blending in the notation: if you obey certain important aspects of the notation, you have to substitute fingers all over the place.

Thomas Mace: You perform Chambonnières' harpsichord pieces with improvised lute accompaniment. What's the justification for doing this?

Skip Sempé: No one in our time has ever experimented with performing harpsichord pieces 'en concert' with the lute. But the justification—I prefer the word reminder—for this is evoked by contemporaries of Chambonnières. The harpsichord and the lute were the two chamber instruments *par excellence* throughout the seventeenth century in France. Both instruments played improvised accompaniments and both also had an extraordinary solo repertoire. The lutenist simply reads the music off the harpsichord desk and plays continuo for the solo instrument. Harpsichordists and lutenists were of the same brotherhood when it came to understanding how to optimize the resonance of their instruments, especially through the 'baigné' and 'campanella' effects, in which neighbouring notes or repeated notes are plucked on different strings of the lute so that the first note continues to sound even while the second is being played. Remember that these players were all composers and that they understood how to make very, very beautiful and subtle sounds.

Thomas Mace: What about his dance music? Doesn't this put him in the mainstream with d'Anglebert and Louis Couperin?

Skip Sempé: There is more poetry than dance in Chambonnières. Just because he wrote allemandes, courantes and sarabandes does not make the character of dance as important in his music as people may think. It is music of poetry and

rhetoric. A real performance of Chambonnières, d'Anglebert and Louis Couperin goes much further than an attempt at so-called influences of 'dance rhythm,' 'notes inégales' and other French conventions. The works of Chambonnières are a keyboard synthesis of the *air de cour* and Italian recitative, the declamation of French text and the rhetoric of Italian monody—to the point of quotations from Monteverdi like the 'Lamento d'Arianna' and Penelope's monologue from *Ulysse*.

Chambonnières knew how to dance and even performed in the *Ballet Royal de la Nuit* of 1653. But strict French dance music reflected a Lullian orchestral discipline, something antithetical to the soloistic freedoms which primarily interested Chambonnières. The soloistic liberties in his music are both composed, as in highly irregular phrase lengths and accent patterns, and freely interpreted, as in the taking of time for certain gestures and individual notes to optimize the beauty of particular effect or details. Ornamentation is also an essential element of solo performance in this period. Chambonnières rejected the Lullian tradition, which coincides with his rejection from court allegedly for refusing to accompany in the basso continuo section of Lully's orchestral machine.

Thomas Mace: The music of Chambonnières survives in both prints and manuscript collections but none of it is arranged specifically in dance suites. How did you put together the suites that you perform, and what about the uniquely French préludes non mesurés?

Skip Sempé: I compiled the music into preludes, single movements and suites. I was most influenced by the Baroque tradition of having a very small space in time in which to make a point, and, to serve this idea, I have added some *préludes non mesurés*. Since there are no surviving *préludes non mesurés* by Chambonnières, some completely improvised in the style and others found in anonymous sources. The diversity of sources of Chambonnières' harpsichord pieces makes them a kind of Rosetta Stone for harpsichord playing in seventeenth-century France. My performances are as much my own edition as my own compilation of the material. I have simply tried to make a convincing and moving program, and I am sure that when Chambonnières played he did the same.



Harpsichord after 17th century French models, by Philippe Humeau

Believing in the *Music*: Who Was Louis Couperin?

Louis Couperin belongs, of course, to the illustrious Couperin family. He was one of three brothers, all musicians: Louis, François and Charles. Louis and François were the uncles of François Couperin 'le Grand.' According to Titon du Tillet in *Le Parnasse françois*, the three brothers serenaded Jacques Champion de Chambonnières at his country house. Impressed by Louis Couperin's musical talent, Chambonnières encouraged him to move to Paris.

Stylistically, Couperin belongs to the seventeenth-century tradition of harpsichordists and adopted a style of playing that was initiated and developed by the Italian Frescobaldi and German Froberger. Nevertheless, his French musical family included outstanding harpsichordists and chamber musicians like Chambonnières, d'Anglebert and Marin Marais. A short-lived, exotic genius, Couperin compares more convincingly to Marin Marais than to any of the reputed harpsichordists and organists of his own family. It is generally overlooked that both musicians were viol players, as Marais was always recognized as the greatest genius of the viol, and, with the possible exception of two small fantasies, none of Couperin's viol music has survived. Couperin and Marais also shared an uncommon passion for wide-ranging virtuoso abilities, from the most sentimental and touching to the brutally savage. This powerful savagery at the harpsichord came neither from the French lute players nor the French *air de cour*, but rather from the Italian *toccata* and the German *stylus fantasticus*. This savage power did not remain in fashion in France (though Couperin is probably responsible for bringing it to French soil) and, quite possibly, never had been—except in the stylish 'detours' found in the compositions and playing of Couperin. Whatever the case, this rare art of power and contrast had been effectively removed by the generation of François Couperin 'le Grand.' In France, whatever musical mannerism had existed was over: Italianisms had become a fetish rather than a reality.

It is generally thought that harpsichord and viol playing demand a rather light and graceful 'touch.' But lightness is only one of many supplenesses of touch: in playing the harpsichord works of Couperin or the viol works of Marin Marais, great power of the hand at the harpsichord keyboard or on the viol bow is absolutely essential. 'Charm' is not enough—we are dealing with two musicians who clearly preferred virtuosity to the later rules and regulations of preciousness that deliberately confuse decorum with pessimism. The harpsichord and the bass viol are both large and resonant instruments that require power in the hand to produce a beautiful touch. The essential concept is that it is not the keys or the bow that are activated, but rather, the strings

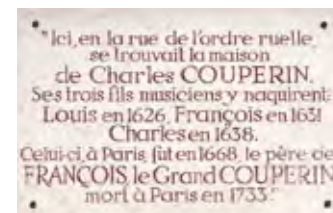
themselves. Contemporaries of Couperin and Marais, such as Le Gallois in his *Lettre à Mademoiselle Regnault de la Solier touchant la musique* (Paris, 1680), refer to the wide variety of touch that can be masterfully exploited to produce a range of energy levels. Use of all the various energy levels is required in order for the interpretive conviction behind the repertoires of Couperin and Marais to be effective.

Couperin was perhaps first noticed in the twentieth century for his preludes, which are written in the genre that has become known as ‘unmeasured prelude.’ This style certainly has some of its origins in the Italianate toccatas of Frescobaldi and Froberger, but perhaps more importantly, in the seventeenth-century recitative with basso continuo. We can guess that the notation of the preludes is more or less that of the composer, but, lacking an autograph, we can never know. In any case, these preludes are intended neither for sight-reading nor for quick preparation because they do not tolerate any kind of tentative playing. Whether they represent ‘improvisation’ or not is a question that has frequently arisen. The relatively recent realization that so much music of this period depends on interpretation rather than a dry and literal ‘reading’ of the notes on the page should be sufficient indication that any formal discussion of these pieces would serve only as a basic introduction to the style of the notation.

If these preludes have survived in the hands of multiple copyists, they have probably reached us with a good performance in mind. Performing them has much more to do with harpsichord playing and harpsichord sound than with notation. All notation is a mystery. What the composer suggests through notation naturally becomes a close collaboration between the composer and the interpreter. Though some connoisseurs of this repertoire have been involved in all varieties of observation, speculation and commentary, the listener and the audience can only ever be moved by the quality of the end result. The important interpretive conviction for the preludes (and for the dance movements as well) is to search and discover what ‘makes them happen’—what gives them the ‘twist’ necessary to tell a particular story.

Louis Couperin’s harpsichord music was not printed in his lifetime. We have no information about the original source of Louis Couperin’s harpsichord pieces from which these two manuscripts were compiled. The main sources of his surviving harpsichord works are found in the Bauyn Manuscript (Paris) and the Parville Manuscript (Berkeley). The textual variation between them varies from little to considerable, especially with regard to details of ornamentation. Neither manuscript is an autograph; the music in these manuscripts is instead transmitted in the hand of several unknown scribes, who also copied out music by Chambonnières, d’Anglebert, Frescobaldi, Froberger, Dumont, La Barre, Richard, Hardel and Lully.

The composer in question is referred to only as ‘Couperin.’ Believe it or not, we do not really know for sure whether this Couperin was Louis or another member of the Couperin family. Louis Couperin was a known viol player and organist; it was his brother Charles who had the outstanding reputation as a harpsichordist. Charles Couperin was the father of François Couperin ‘le Grand,’ which may lead us to wonder whether the finest eighteenth-century French harpsichordist was trained not by his uncle, but rather by his father. The recent publication of a set of organ pieces whose manuscript source is said to be an autograph of Louis Couperin further complicates the issue. Since the harpsichord works are so much more interesting in terms of musical content and finesse of style, I find it hard to imagine that these organ pieces are the work of the same composer. There is nevertheless some disagreement on the matter. And even if Louis Couperin were the scribe, would it lend certainty to the attribution of these pieces to him? Perhaps we will never know.



Mememto Mori Froberger: **The Value of the Music**

Many of my solo harpsichord performances have concentrated on the music of several rather elusive keyboard geniuses: Byrd, d'Anglebert, Chambonnières, Louis Couperin and Froberger.

William Byrd left us *Lady Nevell's Book* in his own hand, recently acquired by the British Library. We have an autograph by d'Anglebert in the Bibliothèque National de France. In the case of Louis Couperin, there is some evidence of surviving autograph materials, but I am yet to be completely persuaded.

On 30 November 2006, Sotheby's offered an autograph volume of 35 keyboard pieces of Johann Jakob Froberger at auction. 'The manuscript,' they advertised, 'which has remained totally unknown and unseen by anyone for over 300 years, contains 18 completely new, undocumented and unpublished pieces by the composer, and is estimated to fetch 300,000-500,000 Pounds' (442,000-737,000 euros). It went for 460,460 euros.

Autographs of keyboard music from the sixteenth and seventeenth centuries are extremely rare, and this collection written out by Froberger is a case in point.

What was being auctioned here is not the music. It's the book.

Why did Froberger compile it? To have a written record of his compositions, presented in a volume that was *clearly not for sale*. Was it worth the estimates? And since it's not Bach or Mozart or Beethoven, who is really interested in this *music*?

How, in 2006, was the monetary worth of a relic from the mid-seventeenth century determined? What expert, which 'expertise', what cultural phenomena allowed for such estimate? This evaluation was not based on the worth of the *music*. It was based on the worth of the *book*.

However interesting this question, and however interesting questions of historical research and musicology may be, hypotheses are only ever speculative. These answers have no impact whatsoever on the science and art of musical communication. One must always remember that musical communication via a voice or an instrument is an exclusive affair shared between the performer and the listener. In musical communication, it is only the *worth of the music* that makes a difference.

Determining whether this Froberger autograph is worth well over a million dollars is definitely not part of my professional calling—it is simply one of my hobbies, as are both historical research and musicology.

Froberger left this autograph along with several others. He did not leave us a CD of his harpsichord playing... All I really know is that I love playing Froberger's music and the music of his contemporaries, even at a modest 75 euros per volume.



Gustav Leonhardt in his garden on the Herengracht, Amsterdam

The Elusive Art of Jacques Champion de Chambonnières

If performance on 'period instruments' has been one of the most important phenomena of the classical music scene over the last three decades, what have we learned?

It has been presupposed by proponents of period instruments that the instrument and not the player is the interpreter. But the possibilities of an instrument must be exploited to their fullest, and this can only be accomplished by total engagement on the part of the performer, through whom the instrument sings and speaks. This applies especially to the solo harpsichord literature. The harpsichord has been criticized for its supposed lack of tone, dynamic and legato possibilities. Since the soul, the great depth of resonance and the beauty of sound of great instruments have been neglected or misunderstood by players good, bad and indifferent, the interested audience has rarely had the chance to experience the true effect of a beautifully played exquisite harpsichord.

Among the repertoire of the French *clavecinistes*, the music of Jacques Champion de Chambonnières has been singularly neglected and misunderstood in our time. A performer must approach little known repertoire in a chronology of the tradition to which it belongs. For example, in the world of opera, an appreciation of second-rate Mozart is the easiest blind alley to third-rate Rameau (and even worse, Lully, not to mention Monteverdi...). The tradition of opera is an all-inclusive one—text, plot, language, scenery, design, staging, singing, air, duo, trio, quartet, chorus, recitative, accompaniment, orchestra and orchestration. It began in Monteverdi's time with the early Italian operas and *L'Orfeo* and continues in the opera house. We should not study and perform the harpsichord works of Chambonnières via the tradition of Rameau and François Couperin but instead inspire ourselves with the music of the traditions that inspired Chambonnières himself.

There is no good reason for having ignored Chambonnières—except one. Musicians tend to feel that the composer or style alone determines the public accessibility of a particular composer or style. But in general, when the public cannot connect with the music, it is the interpreter who has not entirely grasped either the composer's ideal or a particular tendency that proves integral to the effect of the music. The musician, in turn, decides that if he does not grasp the music, the public will not grasp it either—and rightly so. On the other hand, we know we are right if the public loves the result.

Approaching rare repertoire is a rare responsibility, particularly when representing the pioneer of an entire tradition. It requires years of experience and specialization. But it has become chic to say 'I'm not a specialist and I hate specialization.' What has in fact become evident in the music world is the demonstration of a cultivated ignorance in discriminating between diamonds and glass beads. Fortunately, specialization and selectivity are still those things that the public really asks of its favourite interpreters.

*

On opening an 'edition' of Chambonnières' music, one must first come to terms with the fact that neither the composer nor his contemporaries left us anything even remotely resembling an authoritative source. Clearly we are entering an arena of performance practice in which the performer's discretion is required on a large scale. The 'score' is merely a hint of what is actually to be played with respect to ornamentation, variation of printed rhythms, optional repeats, subtle variation between melodic and accompanimental elements and cadential figures—in short, all the marks of a personal approach to music-making and the acceptance that, first and foremost, every musician is different, and secondly, that one does not always play the same way twice.

Chambonnières' music is influenced by various French improvisatory traditions. One learns not only from the harpsichord itself but also from its closest and most intimate companions in resonance and spirit: the lute and the viola da gamba. Both are melodic and harmonic instruments, the harpsichord but a large lute with a keyboard capable of somewhat broader sweep, and the viola da gamba, a rich bass section possessing a broadness, drama and variety of bow stroke that rivals both the lute and the harpsichord in virtuoso effects.

Played in the style of these intimate instrumental companions, the harpsichord sheds its reputation as an instrument with the crude attack of a bad rhythm section. The qualities of the lute and viol are achieved through touch—the touch which made the harpsichordists of former days renowned as performers and teachers. I refer not only to performers of the seventeenth and eighteenth centuries but also to such distinguished interpreters as Wanda Landowska, who had a great palate of touch on her style of harpsichord, perhaps more so than today's representative performers on traditionally styled harpsichords.

In short, players are advised to improvise; to study melodic turns in order to ornament skilfully, with reference to both Chambonnières' ornament table as

well as d'Anglebert's; to compare the sources in creating their own personal edition; to develop touch through a lyrical approach to melody, phrased as beautifully as possible in different tempos; and to create their own suites, some short, some a bit longer. In so doing they will be a few steps further towards recreating the elusive and highly sophisticated art of Chambonnières.



Harpsichord after 17th century French models, by Philippe Humeau

Double Meanings: François Couperin and *L'Art de toucher le clavecin*

The method that I present here is a kind of restitution to the public, having profited as much as possible from the good reviews they have so kindly given me concerning my art. I have added them to my little discoveries: I will be satisfied if I have done enough in addressing them sufficiently. Perhaps a few people will say that in unveiling my own studies, I work against my best interests! but I will renounce them forever, without any reservations at all, whenever it is of use to others.

François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin* (Paris, 1716)

What did Couperin imply by the title of his *L'Art de toucher le clavecin*? I am convinced that he is referring specifically to the 'Art of Harpsichord Touch' and only generally to the 'Art of Harpsichord Playing.' Couperin was certainly aware that the two were inseparable, but, over the years, the issue had become confused. He was attempting to save a tradition of touch-inspired harpsichord playing which seems to have already been dying out.

Couperin wrote the preludes of *L'Art de toucher le clavecin* as pieces to form the hand into making a very specific and special sound, a sound he considered important from the very first contact with a harpsichord: the magic fusion of lyrical effect with accompaniment, achieved through a diversity of sound made possible by the art of touch. Bach made the same point in his Inventions, where he refers to the central idea of 'cantabile art,' that very quality which makes keyboard instruments so illusionistic.

How can one best present François Couperin's harpsichord works? The least imaginative and therefore least successful answer would be to record his complete harpsichord works. On the other hand, it would be equally unsatisfactory to portray the greatest eighteenth-century *claveciniste* as a miniaturist by performing only his popular encores. Couperin's 27 *ordres* (suites), published in four books, were not necessarily conceived to be performed one complete *ordre* at a time: seventeenth- and eighteenth-century attitudes to publication and performance were very different from those of the present day. The composer provided the material grouped by key or genre and the performer made up his own suite, observing or breaking certain traditions at will, to move his audience to laughter, reflection, or to tears: this is what is meant in the Baroque by 'technique,' as I have come to understand it. Though there is a current preoccupation with complete works, the seventeenth- and eighteenth-century performer often selected repertoire which he could organize into suites in the 'French' manner, the suite thus providing a vehicle for personal choice.



Harpsichord after Taskin, by Bruce Kennedy

Very close scrutiny of his four books will indicate how Couperin, in the tradition of his predecessors, Chambonnières, Louis Couperin and d'Anglebert, accomplished the task of leaving options open despite the printed sequence. The preludes of *L'Art de toucher le clavecin* are printed in measured notation only for reasons of visual organization, a practical consideration that should not necessarily determine artistic decisions in performance.

As Couperin wrote, 'To conclude about playing the harpsichord, in general, my feeling is that one should not remove himself in any respect from the character which is most suitable to it.' The so-called *art de toucher* is therefore a bit of a *double entendre*: *toucher* meaning both to touch the listener and to touch the instrument. This statement, taken particularly in reference to the sound created by the harpsichord and its capacity for resonance, applies to all informed styles of harpsichord playing, regardless of place or time: Byrd, Frescobaldi, Froberger, Bach, Scarlatti...

And about François Couperin's titles: disregard them. We will be more musically creative if we attempt to interpret the music rather than its title.



Jean-Philippe Rameau and the *Spectacle des mains*

What distinguishes Rameau's harpsichord music from that of his French contemporaries, in particular Francois Couperin?

Rameau was interested in the future. He rather unabashedly preferred to ignore the conventions and traditions of the past. Couperin, in contrast, was a traditionalist. His works represent a kind of French *théâtre du salon*, whereas Rameau's tendency veered toward the Italianate *théâtre de l'opéra*. This does not mean that Couperin was in any way dispassionate; the two composers simply chose different approaches to treating similar material.

By about 1700, the art of improvisation was quickly disappearing. The prelude from Rameau's 1706 collection of harpsichord pieces is 'semi-unmeasured.' Just a decade later, in his *L'Art de toucher le clavecin*, Francois Couperin informs the reader that he has had his preludes printed in measured notation, since the practice of performing such preludes from scores presented in the earlier, unmeasured notation was no longer in vogue.

The *spectacle des mains* (spectacle of the hands), characterized by the left-hand figurations in 'Les Cyclopes' called 'batteries' by Rameau and the arpeggios in 'La Dauphine,' are far from the types of elements that 'touched rather than impressed' François Couperin! Rameau was untiring in his provocative display of newly invented and novel effects. His use of shock value within the framework of good upbringing and polished manners clearly reflects his idea of 'high style.'

What kinds of harpsichords did Rameau know and prefer? Which harpsichords are the most effective for projecting the sonic ideal of his harpsichord compositions?

The instruments Rameau knew included the seventeenth-century harpsichords made in France and Antwerp based on the Ruckers tradition. The Flemish ones were more highly prized and were quite often rebuilt or converted into 4 ½- and 5-octave double-manual instruments in the eighteenth century. These 'ravalements' used old Flemish cases and/or soundboards to create new instruments. Paris formed the heart of this rebuilding activity.

These harpsichords, along with the native French instruments of the eighteenth-century workshops of Blanchet, Hemsch, Taskin and so forth, are particularly fine for performing Rameau and his contemporaries. The bass and tenor regions of this style of French harpsichord are very beautiful, and the solo harpsichord compositions of this period exploit those resonances quite optimally. The French clearly had a special love for those registers as they

were similarly exploited in the viola da gamba works of Marais, Sainte-Colombe and Forqueray.

How much does the sound of the harpsichord as a musical instrument influence the 'reflection' of the composition?

The better the harpsichord, the greater the influence and the better the 'reflection.' In most fine music written before the 1950s, the composer linked the performance and the composition. Some performers do not care about this, and some listeners don't care either, but that was clearly the method behind the tradition in question. Without any doubt, this is the manner in which harpsichord music was conceived.

What was important to Rameau as a basic musical aesthetic? What was he really interested in?

I would say at least two currently outdated concepts: nobility and humour. He sought them both separately and combined.

But was Rameau not a celebrated theorist?

The French are all theorists at heart. Today, we call them intellectuals, or philosophers. The French love to 'think about thinking.' This is a rather corrupt Enlightenment method. It has the inherent danger of producing a series of confused signals, which can be convenient or even essential in the visual arts, but which are completely inappropriate for musical performance, whether involving French or other repertoire.

'Reacting to one's own reaction' is essentially one step too far for a performer, listener, or even for an observer. It creates a kind of intellectual snob appeal at the expense of the immediacy of the messaging. Vagueness of signal can often contribute to part of a desired affect or atmosphere, but even this vagueness has to be subtly well defined because a lack of skill at projecting affect simply results in confusion. These issues are quite probably the ones that Rameau was addressing when he remarked that one must 'hide art with art.'

How does one gather information to perform French repertoire? Is it a question of learning or is there a special feeling required?

Quite simply, one must understand what makes it uniquely French in conception and know how to convey that message. Every step in musical interpretation is based on understanding and craft, but no two pieces of music are exactly alike, and no two musicians are alike.

French music is somewhat special. Musicians with everyday training always pose many questions regarding the interpretation of French music: Lully, Charpentier, Rameau, Berlioz, Debussy, Fauré, Ravel, Poulenc... Many singers, pianists and conductors generally feel that there is something missing in their understanding of French repertoire. With respect to the 'special feeling,' one

really must listen to the singing of Edith Piaf, Régine Crespin and Guillemette Laurens. Pianists and conductors have only rarely achieved the required combination of cabaret, Italianate strength and French subtlety that these singers master through a clever and unassuming combination of pure instinct and outstanding musicianship. The ‘special feeling’ has to do with the complete command of the magical effects of ‘rhetorical syntax,’ which is a very free, even carefree, way of dealing with musical messaging.

Is Rameau’s music still somehow neglected by performers?

There are still problems with finding good performance editions for many of Rameau’s works. In the eighteenth century, Rameau was the most performed composer in Haiti... And now, in the twenty-first century, one still can’t get hold of the music for many of Rameau’s most famous works. You can’t study and perform the music without good performance materials!

What are the qualities that make music uniquely ‘French’ in conception?

Each European tradition in classical music has an immediately identifiable compositional technique, rhetoric and gesture built into it. What is really interesting is to examine the similarities rather than the differences. For instance, when does Bach sound like Rameau, and when does Rameau sound like Bach? Although Bach did not compose his music with a French conception, certain of his compositions—as well as many compositions of his German contemporaries—are French in style. There are similarities between Purcell and Charpentier as well. Regardless of popular opinions to the contrary, I feel very strongly that the ‘style’ must be reflected equally with the ‘conception’ in performance.

*Could you remark on the history of Rameau’s *Pièces de clavecin en concerts*, and your idea to play them on two harpsichords?*

Some of Rameau’s solo harpsichord pieces are already transcriptions. ‘La Dauphine’ is a ‘written improvisation,’ ‘La Livri’ from the *Pièces de clavecin en concerts* was arranged by Rameau himself for solo harpsichord.

Rameau’s *Pièces de clavecin en concerts* (1741) belong to the curious genre of compositions written for solo harpsichord with violin accompaniment. The idea is modelled on J.S. Bach’s sonatas for obbligato harpsichord and violin and on Mondonville’s sonatas. But Rameau went a step further in scoring his *concerts* with the addition of a viola da gamba. The melody instruments amplify the gestures and harmonic and melodic intentions of the obbligato harpsichord part. Rameau was one of the greatest composers for the ballet of any period. This genre of composition appears generally in his orchestral music, though in the *Pièces de clavecin en concerts*, he reduced the orchestral forces to only three instrumentalists.

The amplification of sentiment by a high voice (violin) and a low one (viola da gamba) both in the act of accompanying a harpsichord can be interpreted as a

conceit on the part of the ever-inventive Rameau. The idea of the *goûts réunis* and the boisterous debate over the respective qualities of French and Italian music resonate in the use of the Italian violin against the French viola da gamba, with the harpsichord moderating. Rameau was untiring in his provocative display of novel effects—as opposed to affects!

Several pieces from Rameau’s opera *Pigmalion* survive in a keyboard transcription attributed to Balbastre, but the surviving material on the page is quite far from what an eighteenth-century performer would have played. That would have amounted to an elaborated transcription based on the written melody and bass line. All the harmonies have to be added by the performer along with all the textures that characterized the most persuasive, virtuoso harpsichord playing.

Performance of these pieces on two harpsichords follows the idea of François Couperin, who says that he performed his chamber music on two harpsichords with friends and students. Olivier Fortin and I have performed and recorded this type of ‘en concerts’ playing in a wide variety of other repertoire, including organ works of Buxtehude, violin and organ music of Bach, Scarlatti sonatas, French solo harpsichord music with a continuo harpsichord and Elizabethan consort music for two and even three harpsichords with Pierre Hantaï.

Many harpsichordists find that two-harpsichord playing is an almost impossible challenge. But successful two-harpsichord playing is based on a single guiding principle: touch-oriented horizontality is more useful in harpsichord playing than is razor-edged verticality. Verticality is almost totally useless in both solo and two-harpsichord playing.

How do you view the issues of text, improvisation and transcription in this music?

We are all used to the idea that ‘music’ is built of three elements: melody, harmony and rhythm. But this is terribly inaccurate. The citation of these three elements became popular in the twentieth-century, because it was an academic way of referring to the information that is *printed on the page* of a musical score. Melody and harmony are important, but what has been referred to as ‘rhythm’ has now come to mean predictable, inflexible or ‘metronomic.’ It is not rhythm, but *timing* which is important to understand and cultivate. One also has to add timbre and language to the important list of what makes musical performance work to maximum advantage.

Many twentieth-century critics and commentators considered timing and timbre ‘too personal’—the kind of personalization of classical music that was considered ‘unhealthy.’ Why Baroque performance practice was deformed with the idea of ‘non-interpretation’ is clear: if everyone sounds exactly alike, no one can tell the difference between one performer and another. This produces a kind of modern ‘fairness’—not an appealing concept in art...

Interpretation is inevitable. Finishing nature's work is one of the healthiest and greatest challenges, and history has proven beyond doubt that not everyone is born for the task. As Albert Fuller, who first recorded the complete harpsichord works of Rameau in the 1960s, remarked on many occasions, 'fantasy precedes fact.' And that is the very secret behind finishing nature's work.



Skip Sempé & Pierre Hantaï

The 'Sans Souci' Effect and Parisian Salon Repertoire of the 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. But in Baroque chamber music, these often opposing forces were and should still be welcome contrasts. So the idea of contrast is actually more of a game of strategy than of balance. The traditional balance is to omit the loud and fast in order to present 'tasteful chamber music.'

A concept of relative energies in performance is essential to French Baroque music. The elegance and refinement generally considered to be 'good taste' are defined and clarified by a certain energy in performance. 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 systems 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.

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*, 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 whom were 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 corrupted versions, even given other names, so I was determined to have them engraved as I had composed them. Those that appeared in several of my operas were only arranged as harpsichord pieces after they were heard in the theatre. (Joseph-Nicolas Pancrace Royer, *Pièces de clavecin*, 1746)

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 the *Entrée pour les Turcs en rondeau* from *Zaïde*, another opéra-ballet (Act 3 Scene 5).

We have some interesting information about Balbastre from Dr Charles Burney's visit to Paris in 1770.

When the Magnificat was sung, he played likewise between each verse several minutes, 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 Rucker [sic] 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 is the birth of Venus; and 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 very light, owing to the quilling, which in France is always weak. (Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, 1771)

This harpsichord lid actually survives, not as part of the harpsichord that Burney saw, but built into a piano 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 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 preconceived notions and formulas, which impose false restraint on the music and 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 *galant* piece of Duphy 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 a distinctive reaction to your manner of performing the virtuosos 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 print circulation—is 'Les Cyclopes' of Rameau. I played this 'Marche' in a concert at 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 in 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 to be more than a minor detail! 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* 'As far as the performance of my pieces is concerned, I simply trust the taste of those who give me the honour 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 he first reached Paris in 1763 for a five-month visit. Today, Parisian harpsichord repertoire of this period is perhaps considered 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 *Hippolite et Aricie*. But, one should enjoy music for what it is rather than concentrating on what it is not. 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 in the music and the performance of Chopin, who can rightly be considered the last keyboard composer-performer of the great French salon tradition of the seventeenth and eighteenth centuries.





Harpsichords and Harpsichordists

In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century

by *Gustav Leonhardt*

In our time, aversion to the average, the common, and the popular is a feeling which some of us cannot help developing. Ear and eye, man's noblest senses, are confronted with such uniformities as endless rows of modern flats filled with loveless, standardized furniture, and with the non-stop wireless and tireless music heard in dwellings, shops, and even restaurants. These nourish the aversion and induce the unhappy few to attack the appalling normality with extravagant abnormality, to replace the common by the unheard-of, and to combat the unhealthy 'sanity' of the average with a cultivated madness.

Paradise seems to have got lost some 150 or 200 years ago, when the tastes of the educated and the uneducated started to diverge. Greatness and mediocrity, from differing only inconspicuously in the *how* but not in the *what*, gradually came to stand for the sublime and the trivial. Lord and servant formerly could have enjoyed some galliard or minuet. Madame and the milkmaid could have joined in their admiration for the new façade of the castle. The simple merchant in the Netherlands could have ordered an instrument from the same well-known Ruckers workshop in Antwerp as did the Infanta of Spain. And many seventeenth-century ladies in the Low Countries—grand ladies, average ladies, common ladies, perhaps even popular ladies—liked the rectangular virginal. Moreover, they all liked to be depicted with their instruments, as is shown by the paintings of such Dutch masters as De Bray, van der Burgh, Codde, Dou, Duck, Duyster, Graat, D. Hals, de Hoogh, Kamper, Th. De Keyser, van Limborgh, van der Merck, Metsu, Molenaar, E. van der Neer, Netscher, Ochtersveld, Palamedesz, van Velsen, van der Venne, Verkolje, Vermeer, Vinkeboons and de Witte.

Were they mistaken in liking the common? I think not. Things commonly liked and normally produced in those days did not speak against quality or taste, but for them.

Flemish and Dutch virginals—it seems impossible to make a distinction between the products of the southern and northern Netherlands, notwithstanding the fact that they were politically separated in the seventeenth century—were made in various sizes. After 1600, they all seem to have been rectangular in shape, with the keyboard recessed into the case and a four-octave compass instrument (with a short octave in the bass). Of the larger-sized instruments, some had a plucking point close to the bridge and others almost at the middle of the string. Structurally, this was achieved by locating the keyboard either somewhat to the left or somewhat to the right

of the middle of the front of the instrument. The pitch of these instruments varied; it may have been normal, a fifth higher,¹ or an octave above normal, the widths of the instruments being about 1,700 mm, 1,150-1,400 mm, and 810 mm (67, 45.5-55, and 32) respectively. The exterior was always painted, either plain or in different kinds of marbling. The interior (including the inside of the lid and the front panel) was either painted with gold bands or, more often, decorated with block-printed paper,² that on the lid being printed to resemble wood and generally serving as a background for a Latin motto. The different sections of this paper were set off by red and black bands. No part of the poplar wood of which the case was made was left visible. The soundboard had a rose with the maker's initials and was painted in tempera with flowers and birds, the borders being lined by an ornamental design. The natural keys were covered with bone; the accidentals were of wood, stained black. The bass strings were those nearest to the player, and the row of jacks cut the soundboard diagonally from the left front to the right rear. Two jacks facing in opposite directions were placed in each slot without any wooden separation between them (as would be the case in an Italian virginal).

Characteristic of the virginal is the fact that both nut and bridge—or should we call them both bridges?—are on the soundboard, contributing to the amplification of sound. The tuning pins are on the right. Scaling of the large type would be 340-350 mm (13.4-13.8) for *c''*; of the 'transposing' type, 240-290 mm (9.4-11.4); and of the octave instruments, about 170 mm (6.7). Most of the octave instruments may have been made as a part of a double virginal (the 'mother and child') giving 4' pitch coupled to the 8' pitch of the large instrument when placed on top of it.

The stand of the large or the 'transposing' instruments was invariably a separate unit that placed the virginal at a height which, to our eyes, is just between what would be comfortable for either a standing or a seated player. Most seventeenth-century paintings show the player standing, and this seems to be the preferable position, since the front lid-panel (which is hinged to the bottom of the case) interferes with the knees when the player is sitting. Perhaps the makers refrained from making the stand still higher for visual reasons.

The names given to virginals in the seventeenth-century Netherlands were, in general, *clavecimbel*, *vierkant*, and, in particular, *spinet*, for the 'left-keyboard' instrument and *muselar* for the 'right-keyboard' instrument. (The precise and penetrating tone of the spinet doubtless inspired van Blankenburg³ to give this name to the front 8' or 'lute' stop of his two-manual harpsichord.) These rectangular virginals were still found in many houses as late as the eighteenth century, but there is no evidence that they were still being made then. Rather, eighteenth-century builders had turned to the more graceful bentside spinets. In fact, judging mainly by what was happening in England,

I believe that the disappearance of virginals during the last two decades of the seventeenth century, was primarily due to their appearance, by then considered sedate and clumsy.

The words of praise announced in the title of this article concern two very different kinds of sound, produced, respectively, by the nasal and precise *spinet* and the fluty and hollow *muselar*. This praise can, of course, only be evoked by instruments in the best condition. Extra barring on the soundboard or weak stringing, for instance, can easily spoil the tone. Both the *spinet* and *muselar* tone derive their beauty from the extremely sonorous burst of sound right after the attack. After this, the resonance quickly diminishes. Therefore, the beauty of *spinet* and *muselar* tone lies in its beginning rather than in sustaining power. Consequently, incorrect barring or weak stringing (I name only two of the most frequent faults), by sapping the initial sound, really spoil everything, leaving us somewhat bewildered and wondering how this dry, vague, and poorly sustained sound could ever have pleased anybody, let alone everybody.

The *spinet*, according to the number preserved and to seventeenth-century iconography, was less popular than the *muselar*, at any rate after 1620 or so. The *spinet* was closer in sound to the harpsichord of the day, and whereas this might have made it more popular, I suggest that a miniature harpsichord could not possibly have been what most people wanted if they chose the smaller one-register instrument. However this may be, the *spinet* has the attraction of a very even sound throughout the compass. No part dominates, and everything is crisp. Polyphonic music (if it is not slow) sounds well on it, as does music with a running bass or, for that matter, a running treble. Much of the keyboard music of the England of Elizabeth I to Charles II goes well on it. It is not surprising, then, that in England only virginals of this 'left-keyboard' type were made. A statement as to which keyboard music of the Netherlands might have been conceived for the *spinet* seems hazardous and should even be considered impossible. Only the ear can judge which pieces come off well on a *spinet*, and I think it unlikely that a composer wrote specifically for one instrument rather than the other.

The *muselar* is more unusual in sound than the *spinet*. Some listeners hardly recognize it as belonging to the harpsichord family. The treble is rich and fluty, and (but for the short sustaining power) might be called 'singing'; it has, in fact, a declamatory quality of great strength. The tenor and bass registers are very full-sounding but have little definition, owing to the dominance of the fundamental tone. Thus, in the *muselar*, the treble and bass serve different functions, and homophonic music with a melodic treble part and a simple accompanying left-hand part (or parts) is especially delightful.

Many *muselars* had a special device for changing the tone of the lower half of the compass. This stop, the action of which corresponds to the well-known

'harp' or 'buff' stop (*lautenzug*) in harpsichords, brought small metal hooks into light contact with the vibrating strings close to the right-hand bridge. (This is the stop that Praetorius⁴ calls the *arpichordum* and which, he says, gives a 'harffenirende Resonanz'.) The sound produced after the infuriating hours of adjustment required to make it even, is a delightful buzzing, which has the effect of even further separating the tone of the bass from that of the treble. Early pianofortes have a similar device (likewise for the lower part of the compass only) in the *fagottzug*, which employs a strip of parchment to create the buzz.

It cannot be denied that music with a quick bass causes difficulties on the *muselar*. The damping—effected at the point on the striking at which the amplitude of vibration is largest—is noisy (van Blankenburg⁵ compared the noise to the grunting of pigs). Furthermore, quick tone-repetition in the bass is unreliable. Nonetheless, judicious treatment is all a *muselar* needs. When treated well, it's peculiar character is a continuous delight for the player, who soon forgets that his instrument has only one manual, only one stop, and only a four-octave compass.

*

- 1 It seems likely that this pitch variation was analogous to that between the two manuals of transposing double harpsichords.
- 2 The design motifs for several of these papers were derived from *Variarum protactionum quas vulgo Marusias vocant libellus*, an ornament book by Balthasar Silvius printed in 1554.
- 3 Qu. Van Blankenburg *Elementa musica* (The Hague 1739) p. 145.
- 4 M. Praetorius *Syntagma musicum* II (Wolfenbüttel 1619) p. 67.
- 5 Op. cit., p. 142.





Gustav Leonhardt and the Little Red Harpsichord

The key to studying with Gustav Leonhardt was always preparation. What an audience for the solo harpsichord literature, especially for a young performer! It was not my studies with Leonhardt that prepared me for my work, but rather the preparation required to perform at my best week after week and the process of watching the master himself work. Bach, Scarlatti, Frescobaldi, Froberger, Byrd, Gibbons, Sweelinck, Morley, Farnaby, Tomkins, the Couperins, Forqueray, d'Anglebert, Marchand and Duphy all had to be represented, but always with new works—nothing was ever played twice.

Leonhardt and I met briefly for the first time in 1976 after the first concert I heard him play. On the all-Bach program, he included his own transcriptions of two of the solo violin Partitas. I was instantly persuaded that he had the answers to many of my questions. I subsequently played for him in a series of masterclasses in the United States in 1979 and was accepted for study in Amsterdam.

Meanwhile I continued all my practicing, research into performance practice, reading, delving into the construction of historic harpsichords and other instruments, building a library, and visiting instrument collections to play original harpsichords in the United States and Europe. I wondered what this fascinating musician called Leonhardt would be like as a teacher and as a person. At lunch during the 1979 masterclasses, we talked about French repertoire and French harpsichords, and he produced an already travel-weary photograph of his new acquisition—which he referred to as 'my little red harpsichord.' The fact that he was carrying a photo of a seventeenth-century French-style harpsichord—in his wallet, to my astonishment—is, I think, what made us understand that we shared an uncommon love for the harpsichord. In any case, this small gesture on his part is the one that always made me feel at ease with Leonhardt, and, considering his outward appearance as the harpsichord's inaccessible gentleman, this small incident was extraordinary.

I learned a bit more about Leonhardt's history, attempting to determine how he had to work in order to get across his personal message. It was clear that postwar Vienna, where Leonhardt lived in the mid-1950s, was not the place for a rebel. The wrong place at the wrong time. Had Gustav Leonhardt not had, in addition to his talent, a keen interest in the works of Bach, his superb gentlemanly manners and a rather regal bearing, he may not have succeeded. 'Old' instruments already had enough place in the music world of that era: the ugly German-production harpsichord, which was incapable of nuance and therefore praised by dry, stiff musicians, energetic critics and

idle commentators who would not abide expression, and the factory-made recorder, an instrument that was easy to play and that kept the 'quaint' repertoire of earlier centuries on an amateur level where it belonged: out of the concert hall.

The intellectualized thought on musical style and performance, particularly Baroque, which ran rampant in centres such as Vienna, had to be ignored. Baroque repertoire is only faithfully represented when melody, harmony and rhythm are joined by the fourth member of the Baroque musical quadrivium: rhetoric. So what is rhetoric? It is the result of melody and harmony being considered together (text, of course, forming a part of melody in vocal music) and combined with rhythmic gestures that are improvisatory in nature. The music gains clarity and relief rather than confusion that is engendered by focus on the similarity of quite different elements of musical expression. Leonhardt was aware of all this and was without doubt the first musician of his distinction, working on traditional-style instruments, to consider these problems of interpretation to musical ends.

And he found solutions. Leonhardt, with his extraordinary eye for the abundant virtuosity of Baroque visual art, took part of his inspiration from the great seventeenth- and eighteenth-century craftsman-artists who were not musicians. He began to understand certain concepts of Baroque art that musicologists, critics and commentators could not even begin to approach.

Amsterdam, where Leonhardt returned to live, did not have a staid atmosphere. He formed the Leonhardt Consort: five strings and harpsichord or organ (unless he played the bass viol in his beloved English consort music in six parts). With performances throughout Europe, solo tours of America and recordings in worldwide circulation, a new musical life was beginning for seventeenth- and eighteenth-century music, not only for the harpsichord, but for chamber and orchestral repertoire as well. The 'cellist of the Leonhardt Consort remarked that he wrote to everyone in the group with repertoire details, rehearsal schedules, train departure time: no secretaries, no sponsorship, just music making on the highest level and the cultivation of an appreciative public.

*

Before a lesson with Leonhardt, one rings the doorbell of a very imposing and architecturally important canal house in the centre of Amsterdam. One is admitted; Leonhardt stands at the end of an infinitely long hallway that leads into the garden part of the house and a large reception room. In this reception room stands three harpsichords: A William Dowd made in Paris after Blanchet, a Martin Skowronek after Dulcken and a Skowronek Flemish virginal. Everything has the order of a patrician house of the eighteenth century.

I am welcomed. I sit at the harpsichord while Leonhardt installs himself in a comfortable chair, a little in the shadow, where he is prepared to sit for an hour or an hour and a half, albeit with frequent excursions to the harpsichord. A clock ticks. I remember the wallet-sized photo of the red harpsichord.

Certain that he would rather be entertained than bored, my method is to play exactly what I feel like playing. It seemed to me a waste of his time and mine to attempt an artificial performance of any sort. Leonhardt would be the first to admit that faithfulness to a composer, his style or his score is irrelevant without confidence in one's own individual interpretation. This is in fact what Leonhardt taught me: self-confidence. He built this inner confidence in a variety of subtle means—*en cachant l'art par l'art*—with the wisdom necessary to recognize that, even with a confident musical personality, one must always continue to build in order to play better. What was special about the time he offered me is that the tradition was passed on by example and demonstration, not by discussion and intellectual exercise. This was the pre-twentieth-century manner of teaching a living tradition, and, since Leonhardt is the person who revived it, I felt that, for once, I was in the right place at the right time.

Lessons were only one thing. The master-student involvement in the pre-twentieth-century manner of teaching also involved daily experiences relative to the craft of art. I learned to record from Leonhardt. He asked me to turn pages for a recording and I immediately accepted with great excitement. I had never been to a recording session—I would not record until several years later—and thought that a session with Leonhardt would be especially illuminating. The experience was fascinating as Leonhardt has made over 200 recordings.

Leonhardt performs non-stop. I heard many concerts in Holland, on both harpsichord and organ. During this time, the great organ of Amsterdam's Nieuwe Kerk was being restored. It is a particularly stunning thing as it is the largest Baroque organ in Northern Europe. The sight of its four large painted shutters open is one of the more splendid in the world. And then music comes out. Listening to Leonhardt play this organ many times made me think that the grand and great noise of this full instrument must have been the loudest and most splendid sounds of the seventeenth century. Of course, it is one of Leonhardt's talents to get the maximum out of any instrument he is playing, and nothing inspires him quite like a great harpsichord or organ. He was very excited about the restoration and played a series of dedication recitals on the instrument.

Performing, recording and even tuning. Leonhardt once asked me to help him tune the organ for a concert in Amsterdam's Oude Kerk, where Sweelinck was organist. As Leonhardt crawled around high in the organ case, tuning the reeds, I gave notes on the keyboards, confirming whether we were right on target or not. He had a particular route walking from his home to this church through the streets of the oldest part of Amsterdam, revealing its most beautiful

and remarkable architecture—if avoiding some of the more colourful tourist attractions of the red-light district. And I do remember the cold: Sweelinck's. Amsterdam's Golden Age would be incomplete without a visit to a tavern, so we stopped to refresh the spirit and to warm ourselves with sherry. It was these moments with Leonhardt that were as good as the lessons.

If one wants to understand a particular composer or style, one gets as close as possible to that composer or that style. If one wants to understand a particular interpreter, it is very much the same. Leonhardt's burning desire to get closer to Purcell, his English contemporaries and language inspired him to encounter Alfred Deller in the 1950s. The result of this fruitful collaboration was a great friendship with concerts and recordings together. I once asked Leonhardt if he had ever let anyone tell him how to do something. Without any hesitation, he answered, 'Only Deller.'

Lessons with Leonhardt generally ended with conversation that avoided the subject of music and that were sometimes accompanied by tea and the presence of Marie Leonhardt. There, for once, we could talk about violins instead of harpsichords! We managed to speak rarely about other musicians, touching sometimes on Landowska and Kirkpatrick but avoiding the current scene. For Leonhardt, when work was over, it was time to relax and refresh, which was often accomplished in the company of the latest catalogues of the world's great salesrooms, or, on occasion, the current Alfa Romeo brochure.

After one of my last lessons, I asked Leonhardt to show me the 'little red harpsichord' from the wallet sized photo I had seen years before. It was a sumptuously decorated red lacquer and *chinoiserie* harpsichord made by Martin Skowronek based on the seventeenth-century Parisian maker, Jean-Antoine Vaudry. On the spur of the moment, he went up the stairs, opened the harpsichord and tuned with impressive care. There it stood, superb, tucked away in a corner of a small but opulent room. Knowing my special love for seventeenth-century French harpsichord music, Leonhardt played for me on this magical instrument for quite a long time: improvisation, snatches of Louis Couperin, Froberger, d'Anglebert...

This completely informal performance, free from all worldly cares and totally outside the public domain, unlocked the doors once and for all. It is how Bach played for his sons and pupils, it is how Frescobaldi played for Froberger, it is how Blancrocher played for Louis Couperin. The secret touch, the completely unique and relatively secret method of real virtuosity on the harpsichord, was revealed. It is the greatest gift one could imagine from a fellow harpsichord player. I return frequently to this memory, as Gustav Leonhardt, just yesterday, in the dim rays of late afternoon, played his 'little red harpsichord.'



Skip Sempé with the harpsichord after Vaudry, by Martin Skowronek

'Bach' Harpsichords by Michael Mietke, Bruce Kennedy and... Skip Sempé

The revival of the harpsichord and its repertoire began well over a century ago and developed through curious exchanges between antique and modern builders, antique and modern composers and antique and modern interpreters.

Or was it, in the long run, simply antique versus modern?

Of prime importance to the revival was the question of J.S. Bach and the harpsichord.

What kind of harpsichord?

A German one, for obvious reasons? Or a French one for Bach's music imitating or flattering the French style? Or an Italian one for Bach's excursions into the Venetian and the Roman?

This concept of the 'Bach harpsichord' has produced various flukes, the result of over-interpretation of historical instruments, documents and information. More often than not, the 'Bach harpsichord' has turned out to be an unresonant, ugly German contraption made during the industrial era of the twentieth century. These instruments have the particular property of sounding, feeling and looking nothing like anything J.S. Bach would have enjoyed playing.

In the 1960s and '70s, it was the eighteenth-century French harpsichord that attracted the most interest from makers. For decades, the idea of the 'Bach harpsichord' was no longer the predestined trip for the makers and the players: the eighteenth-century French model became the world's concert harpsichord, and the German generation of Hass, Zell and the sixteen-foot register was forgotten.

But only temporarily.

In the early 1980s, several curious harpsichord makers began paying considerable attention to two early eighteenth-century German harpsichords at the Charlottenburg Palace in Berlin. They are both attributed (for geographic, decorative and musical reasons) to the Berlin maker Michael Mietke. The connection with J.S. Bach is that Bach travelled to Berlin in early



Gustav Leonhardt with Skip Sempé and Pierre Hantaï, Montisi

March 1719 to pick up a new Mietke harpsichord for the court at Köthen. What is interesting about these instruments is not really the relationship of their maker to Bach, but rather that they are excellent instrument designs from the time of Bach. They are seventeenth-century French-style harpsichords that just so happen to have been made in Berlin—and it just so happens that Bach likely played on them.

The harpsichord I am playing this evening is made by Bruce Kennedy and based on one of these Charlottenburg instruments. Since he produced the first one in the mid-1980s, Bruce Kennedy's Mietke-style harpsichords have become the instrument of choice for many of the finest harpsichord players for concert performances and recordings throughout Europe.

And not only for the music of J.S. Bach.

On a good harpsichord, the entire repertoire works well so long as it is played in a manner that exploits all its musical tendencies. The distinctive voice of an instrument is only reliable when the maker of the instrument and the maker of the composition place the performer in a position of great interpretive ease.

In this way, the music of Bull, Dowland, the Couperins, Froberger, Fischer, Reincken, Bach and the eighteenth-century *clavecinistes* serve to unite the maker with the performer. This is, after all, nothing new; it is simply a reminder that instrumental music in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries was all conceived with ease of expression based on the collaborative effort on the part of composer, performer and instrument builder in mind.

This is why I have chosen a program based on variety of styles, rather than concentrating on a program of music written in Berlin and Köthen in March 1719.



*Bruce Kennedy with his harpsichord
after Couchet*

Martin Skowroneck: Three Harpsichords, Three Harpsichordists

The three harpsichords chosen for the performances by Skip Sempé, Olivier Fortin and Pierre Hantaï were all made by Martin Skowroneck. Since the mid 1950s, Skowroneck has worked in his Bremen workshop producing harpsichords, clavichords, virginals and recorders of almost singular allure. Early in his career, his pioneering efforts to create harpsichords based on the tonal and structural ideals of the great makers of the past caught the attention of Gustav Leonhardt and Nikolaus Harnoncourt, both of whom commissioned instruments which they used extensively for concerts and recordings.

Skowroneck's instruments were, in a fashion, the 'virgin harpsichords' of the twentieth century. For the first time, a select few harpsichordists and harpsichord makers could hear new instruments that combined the vitality, richness, colour and sensitive touch of antique harpsichords. Despite his reputation, many harpsichordists have neither played a Skowroneck nor heard one live. He is now seventy-five and still building with great curiosity and great enthusiasm.

The 'star of the show' is perhaps the Ruckers-style Flemish virginal made in 1971. The Antwerp dynasty of harpsichord builders called this model, which has its keyboard to the right and a plucking point near the centre of the string, a 'muselar', distinguishing it from the 'spinet,' in which the keyboard is on the left and the plucking point is near the end of the string. The sound of this muselar is so highly characterised that it could most easily be qualified as unforgettable.

The Italian style harpsichord, made in 1959, is the 'twin' of the one Harnoncourt commissioned for the *Concentus Musicus Wien*. It appears on several of my recordings, and several reviewers have asked whether it is the 'famous one from 1959.' In fact, Skowroneck made three of these Italian harpsichords in 1959; all of them are currently in the hands of lucky connoisseurs.

The Flemish double manual harpsichord was made in 1963, one of a series of three instruments based on the work of the Antwerp maker Dulcken. The Flemish makers maintained a continuous and direct line of conception from the 1570s until the 1770s; Dulcken was the last of the makers from that outstanding tradition. This Skowroneck harpsichord also has a 'twin,' which is well known among harpsichord connoisseurs: one made for Gustav Leonhardt.



Pierre Hantaï, Skip Sempé, Olivier Fortin

A Clavichord Made by Arnold Dolmetsch, Haslemere, 1932

My small clavichord, an excellent example of Arnold Dolmetsch's four-octave and two-note instruments, was made in 1932 in the Haslemere workshop Dolmetsch founded. It was made for the Viennese harpsichordist Yella Pessl (born Gabriela Elsa Pessl, 1906-1991), whose reputation as a harpsichordist and Bach interpreter, especially in the United States, was second only to Landowska's. She enjoyed mountain climbing, skiing and travel. Her clavichord was quite portable, so it went along with her in a travelling box made in the Dolmetsch workshop, which survives to this day and still accompanies the instrument. Under various European cultural pressures, Yella Pessl emigrated from Austria to New York in 1931 as Landowska would from France in 1941. Pessl's clavichord was given to the Musical Instruments Collection of the Metropolitan Museum of Art, and I subsequently acquired it. It was repaired and restored in Paris by Anthony Sidey, one of the great master harpsichord builders of the twentieth century, who trained and worked at the Dolmetsch workshop in Haslemere.

Dolmetsch spent the greater part of his life in England, though he was actually French, born in Le Mans. Alongside his reputation as a great scholar and instrument maker, he was considered more a cultivated English eccentric rather than a French *agitateur*, the tradition to which he was clearly born. Dolmetsch's general custom was to make small clavichords in beautiful and expensive hardwoods with marquetry, which considerably enhanced the appearance and thus the cost of the instruments.

This instrument, however, was built as one of a series commissioned by three extraordinary but broke musicians. These included Yella Pessl and Ralph Kirkpatrick, who recorded a book of the *Well-Tempered Clavier* on it; the identity of the third is currently a mystery. In order to keep the cost of these clavichords within realistic financial reach of the three special musicians, Dolmetsch's wife Mabel suggested that he make the instruments out of modest woods, which she would herself decorate by painting them dark green with gilded mouldings, along with the inscription 'Plus Fait Douceur Que Violence' in the inside of the lid. This inscription was a particular favourite of Arnold Dolmetsch for clavichords. When I brought the clavichord to France, a customs official opened it for inspection and was so touched by the inscription that he cleared it immediately.

Despite considerable enquiry and research, we have not yet been able to determine whether Dolmetsch intended the clavichords to be tuned at A415 or A440 pitch. It is certain that Dolmetsch made recorders based on originals from

the eighteenth-century at A415 and other various pitches below A440, but the intended pitch of the Dolmetsch clavichords remains a question. Unlike the harpsichord, which provided ensemble functions with fixed-pitch instruments like the recorder (both antique, such as the eighteenth-century instruments of Bressan, and modern, like Dolmetsch's twentieth-century copies), the clavichord was always used as a solo instrument.

Of all the stringed keyboard instruments of 'purely' twentieth-century invention, these small Dolmetsch clavichords were perhaps the most successful. The large five-octave clavichords that Dolmetsch made as early as the 1890s in London, Boston (Chickering) and Paris (Gaveau) were almost identical to the eighteenth-century German instruments which he copied. These were indeed the first truly fine instruments of the early music revival, and, similar to the trio of clavichords from 1932, they were painted in various colours with gilded mouldings and lid inscriptions. At one point, Dolmetsch completely abandoned the construction of the five-octave clavichord in favour of the four-octave and two-note instruments.

Neither of these clavichords ever goes very far out of tune. The soundboard area is relatively small, compared with the soundboard area of a harpsichord. When the traditional harpsichord was revived around 1900, they went out of tune as frequently as traditional harpsichords do, and, as a result, the tuning stability of the harpsichord became a crucial issue in 'modern' harpsichord design. The Dolmetsch harpsichords, like the harpsichords of Pleyel made in Paris, were over-designed, with heavy keyboards, actions and pedals. But the Dolmetsch five-octave clavichords of eighteenth-century design as well as the four-octave and two-note clavichords of twentieth-century design were considerably more successful as musical instruments and 'modern' creations than were the harpsichords of the same atelier.



Albert Fuller: Pull Out for *Handle*, Push In for *Mozart*

At the end of the day—and that day is sadly over—Albert Fuller was quite probably *the* essential American of the Baroque and Classical period instrument/repertoire movement. He died as he lived with dignity, at 81, in September 2007 at his New York residence—a home famous for both the music-making and social events that Albert hosted there for decades.

The New York Times obituary referred to Albert as a ‘conductor.’ Perhaps that is today’s idea of glamour and respectability. But let’s remember that being a conductor is a more or less effortless task next to being a harpsichordist. The ‘distinction’ from the New York Times is indeed a doubtful honour: conductors are dime a dozen, but harpsichordists are not. And Albert Fuller was a *harpsichordist* in the tradition of Landowska and Kirkpatrick.

I met him on Thursday, 2 December 1971, when I was living in New Orleans. He played a solo harpsichord recital on his William Dowd Boston, one of several that he owned over the years. The instrument flew via airfreight with Albert for concerts all over the United States and sometimes even to Europe. When I saw it being loaded back into the packing crate, I noticed a label on the side of the crate, which read ‘PULL OUT FOR HANDLE,’ next to which someone had handwritten ‘PUSH IN FOR MOZART.’

For this recital, Albert played Rameau, Couperin and Scarlatti. The result was that I decided that if I worked hard enough, I might one day be able to play those pieces with as much flair as he. Albert left a trace of all three of these composers on recordings: Rameau for Cambridge, Nonesuch and Reference; Couperin for Nonesuch; Scarlatti for Cambridge and Reference. The Reference titles are currently available on CDs. There is also a Bach CD for Reference, which is not to be missed. If you have not heard these recordings, get a hold of each of them, have a good listen, and hear what was happening in America in the 1960s and ‘70s—the time when there was ‘only’ Gustav Leonhardt, in Europe.

Albert taught and inspired many. His famous one-liner, ‘fantasy precedes fact,’ particularly attracted those who did need to pose questions on this enlarged but real artistic concept.

Albert loved music and he loved his friends, and he did a remarkable job with both.

Albert engaged Jaap Schroeder to teach everyone in the United States what a Baroque violin and a Baroque bow were and how to hold them. Not bad for a harpsichord player... The Aston Magna Academies, founded by Albert, were crucially important for the development of Baroque instrumental playing in the United States. Each and every Baroque instrumentalist playing on a Baroque or Classical instrument and living in the US—regardless of generation—owes his or her livelihood to Albert Fuller. Believe me: I have a long and vibrant memory and I well remember that Albert is *the* one who created the demand and the work for everyone in the US.

Albert was an outstanding example of the model of individual ‘no longer made’ in America. He was an adventurous and courageous pioneer who went out on a limb because he knew that he was right. His reflections and interpretations were based on critical discernment, information and instinct, not on pedantry or political correctness. He used an incredible brain, he worked and he was uniquely generous to his students, who treasured him as an ‘alternative’ presence in their learning process.



Albert Fuller with colleagues and students at Aston Magna



Wanda Landowska at home in Lakeville, Connecticut

Wanda Landowska's Concert Hall and Gardens at Saint-Leu-la-Forêt

Wanda Landowska's concert hall and gardens from 1927 constitute a monument of rare importance to the history of performance, musical training and performance practice. Located in the village of Saint-Leu-la-Forêt just outside Paris and bordering on the Forêt de Montmorency, the property has survived practically intact. A legendary creation of great charm, Landowska's concert hall and gardens communicate and celebrate the richness and relevance of the past—an elegant testimony to the imagination and determination of a major figure in the history of twentieth-century musical creation.

Wanda Landowska designed, commissioned and baptized her Temple de la Musique Ancienne (Temple of Ancient Music) through an in-depth collaboration with the well-known French architect, Jean-Charles Moreux (1889-1956). He was trained as an architect and landscape designer, and Landowska admired his rigorous but poetic classicism. Landowska was extraordinarily precise in all her ideas, from specifying the position of the building within the surrounding gardens to determining the acoustic design and volume of the interior of the concert hall, the audience capacity for the concerts, the details of the construction materials and the way that teaching, and the new and innovative public master classes and lectures that would commence once the building was finished.

Miraculously, the concert hall, with its architecturally unique glass roof and suspended glass ceiling, has retained its natural lighting from above. This, along with the acoustic, was one among many of Landowska's original and essential concepts—one that was central to the atmosphere of the space. This design, incorporating radiant natural light, allowed an alternative to the traditional dark, forbidding concert venues designed for the nineteenth-century symphonic repertoire by the traditional pantheon of well-known composers.

Landowska's concert hall at Saint-Leu-la-Forêt is the only building of its type dedicated to concert performances and pedagogical activities to have been so meticulously designed by a musician of international renown. In addition to hosting and promoting one of France's first summer festivals, Landowska's activities at the Temple de la Musique Ancienne quickly transformed it into the worldwide learning centre of the early music movement, which was effectively founded by Landowska there. This movement is still regarded as one of the most influential forces in musical interpretation and performance practice of our time.

Landowska indeed had a stroke of genius in selecting a location only twenty kilometres from Paris, one that radiated such charm and purpose that musicians, writers, sculptors and music students from many countries—as many as fourteen at one time—would converge on Saint-Leu-la-Forêt to enjoy her Sunday afternoon concerts, public master classes and lectures. In keeping with a spirit of humanism which was intended to be savoured and enjoyed, her programming of events reflected the mission, demands and refined tastes of a master musician and master planner: research and performance of new or forgotten repertoire, a summer festival, an academy for early music, a musical instrument collection and an ideal venue for writing and recording.

In 1925, Landowska acquired the land on which the concert hall and gardens were constructed. She immediately set forth plans for the creation of the École Wanda Landowska. Within just a few seasons, it earned a reputation as the single most important and inspiring centre for early music in the world. Her teaching had begun in a neighbouring house which she had acquired a few years earlier, but the demand for a larger public masterclass- and concert- venue quickly became apparent.

On 3 July 1927, the concert hall was inaugurated before a full house. Its audience's enthusiasm proved legendary. Landowska performed on the harpsichord and piano. Her friend Alfred Cortot performed on the piano as well. Each and every French music critic was present to report on the success of the hall, the charm of the gardens and the exceptional playing of works by Bach, Couperin, Rameau, Chambonnières, Mozart and Pasquini.

The dedication of the Temple de la Musique Ancienne was a triumph and attracted worldwide attention. Journalists commented on the near perfect acoustic of the hall and the charm of the gardens filled with the song of birds, which so effectively complemented the ornamentation of the harpsichord... The circumstance created the ideal, relaxed atmosphere of which Landowska had long dreamed—the performer's opportunity to deliver and share an optimally memorable experience for the listener. Landowska perhaps described it best: 'There is a deep feeling of peace and cheerfulness: one is far away from the world, yet in intimate surroundings.'

Every year from May until the end of July, programs of overwhelming originality attracted audiences of both connoisseurs and professionals of music world. The first seasons featured easily accessible repertoire. With time and initiation from Landowska, following seasons ventured into rare and unknown works of high calibre, including the historic first harpsichord performance of Bach's *Goldberg Variations* on 14 May 1933. Landowska dared to abandon outmoded programming traditions in favour of entire programs dedicated to the sonatas of Scarlatti and the suites of Rameau, Couperin and Handel.

The public masterclasses and lectures, which were open to harpsichordists and pianists, as well as other instrumentalists—violinists, flautists, oboists, 'cellists—and singers, provided training in which Landowska shared the secrets of her research, observations and discoveries. Landowska frequently demonstrated at the harpsichord or the piano. Students and auditors alike went away from the masterclasses with renewed inspiration and dreams of returning. Among her original plans was the foundation of an instrumental ensemble for early music performance to complement the concert offerings at the Temple de la Musique Ancienne.

The popularity of Landowska's events at Saint-Leu-la-Forêt attracted countless friends and followers: the composers Georges Auric, Henri Sauget, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Francis Poulenc; the pianist Vladimir Horowitz; the literary world of Georges Duhamel, Paul Valéry, Jacques de Lacretelle, Edith Wharton, Adrienne Monnier; painters and sculptors including Aristide Maillol, Antoine Bourdelle, Jacques-Henri Blanche. The filmmaker Jean Grémillon was also a frequent visitor. And, of course, Landowska's students of her Temple de la Musique Ancienne: Ralph Kirkpatrick, Eta Harich-Schneider, Putnam Aldrich, Ruggero Gerlin, Aimée van de Wiele, Isabelle Nef, Gusta Goldschmidt, Lucille Curzon and Denise Restout.

In 1935-36, Landowska made a series of recordings in the concert hall which included several major harpsichord works of Bach. These groundbreaking interpretations, nurtured and created in the almost dreamlike atmosphere of the property at Saint-Leu-la-Forêt, virtually immortalized her life there. They are among the most remarkable recordings of the twentieth century, issued by Paradiso in 2010 remasterings.

Landowska's international celebrity, her valuable property in Saint-Leu-la-Forêt and her Polish-Jewish ancestry had attracted the attention of the Nazis by 1939. Though Landowska was a French citizen and Chevalier de la Légion d'Honneur, the threat was real. She was urged by friends and admirers to leave Saint-Leu-la-Forêt, abandoning her home, concert hall, gardens, the prized collection of antique and modern keyboard instruments and the priceless library. A woman of pure courage and willpower, convinced that the events were only temporary, Landowska left Saint-Leu-la-Forêt with two suitcases in June 1940. She was never to see it again.

Recent archival research concerning the Nazi confiscations in France during World War II demonstrates that the September 1940 pillage of Landowska's Saint-Leu-la-Forêt estate—over fifty crates, the contents of many having never been retrieved—represented the first and perhaps most important cultural theft in France that victimized both a Jewish musician of worldwide influence and a distinguished resident of France. A surviving Nazi document from January 1941 refers to the contents of Landowska's concert hall and house at Saint-Leu-la-

Forêt as ‘abandoned Jewish property,’ thereby denying the government-protected return of her belongings under the category of ‘French cultural property.’

The Wanda Landowska Year 2009—officially celebrated by the French government— commemorated the hundredth anniversary of the publication in Paris of her ground-breaking book *Musique Ancienne*, the seventieth anniversary of her last year spent in France and the fiftieth anniversary of her death in Lakeville, Connecticut.

In 2005, I discovered a collection of remarkably detailed letters written by Landowska to Jean-Charles Moreux during a concert tour of the United States in 1927, reproduced by Paradizo in their entirety for the first time. These letters had been kept in the archives of Jean-Charles Moreux, along with his original drawings and plans of the concert hall and gardens. These vital documents are now available and will prove essential to the research regarding the construction history and modifications to the concert hall and gardens, both of which are outstanding but unjustly forgotten gems of French architectural, historical and cultural significance.

Le Parnasse françois



Skip Sempe at Saint-Leu-la-Forêt

The French Baroque: Music and *Décor*

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

In one of the most important virtuoso works for viola da gamba, *Les Folies d'Espagne*, Marin Marais employs variation technique over a ground bass to produce spectacular decoration that is shared between the solo and accompanying parts. Marais, like François Couperin on the harpsichord, was the greatest master of his instrument, composing in a manner made possible only by his virtuoso understanding of the instrument's most exotic capabilities and those of the bow.

Each age of composition and interpretation has its own especially developed manner of tempering *agility* with *fragility*. In the realm of decorative art, the magical conveyance of ephemeral imagery is the element that makes musical performance a one-time event *par excellence*. The listener is invited to participate fully in the musical experience. In the Parisian salons of the seventeenth and eighteenth centuries, this participation was one of ease and familiarity.



Metaphors and Images in French Baroque Music

Often we are asked if one has to be French to perform French music effectively, Italian to perform Italian music effectively, English to perform English music effectively or German to perform German music effectively. Such nonsense has become a lingua franca thanks to a widely disseminated twentieth-century European conceit that the aural translation of the art of composition does not require creative interpretation on the part of the performer.

The effective translation and communication of French Baroque repertoire requires not only that those who perform it have a total command of the French musical vocabulary of well-defined and recurring gestures but also that they be completely familiar and absolutely at ease with that vocabulary. These gestures are integrated into the musical structure, but they are not built into the notes that the performers see before them on the printed or 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. The compelling and convincing expression of such gestures depends so much on inflection and on unpredictability.

The essential element of the 'uncertain' and the 'atmospheric' applies to all Baroque repertoire, but the French, who fostered it and disseminated it, cultivated it to the extreme. 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. They provide the tempo markings and the affect for the entire musical scene. In instrumental music, the affect of the atmosphere takes control; in vocal music, the text and the dramatic declamation 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*.

As interpreters of their 'own' music, the musicians of the French Baroque were consummate masters at combining gestural vocabulary; a particularly rich harmonic language; and a unique, elaborate, and extraordinary catalogue of embellishments and ornamentation. When it came to finesse, suppleness, and the 'push and pull' of rhythm and tactus, the French had no peer. 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. In his *L'Art de toucher le clavecin*, where the preludes are published in measured notation only because unmeasured notation was no longer extant, François Couperin provided solid foundation for the exhortation of Sir Thomas Beecham over two centuries later: 'Disregard the bars, and look at the phrases. The bars are merely the boxes in which the music is delivered!'

For two decades, the music of the French Baroque has been one of the most elusive repertoires for performers and listeners alike. We are now ready to re-identify and re-interpret what this elusive art is, and, more importantly, how it can function at maximum effect for modern musicians and audiences. How can it provide ever more efficient 'translations' of the notes that are found on the page to provide satisfying, charismatic performances?



Harpsichord after Taskin, by Bruce Kennedy

The 'Chamber' Music of Jean-Baptiste Lully

Grand spectacle at the court of Versailles, with sublime costume, scenery and machines is well documented, yet the intimate chamber music of this period has received relatively little attention. Both musical and historical sources indicate that chamber performances of Lully's music were frequent and very much in vogue. We know that this repertoire was among the most popular, most performed and most influential music of its time. A glance at the catalogue of Lully's complete works shows how rapidly this music circulated both in France and abroad in sought-after handwritten copies and printed versions, in original and parodied forms and in varying instrumentations.

We have therefore decided to present this repertoire for the first time in a one-on-a-part virtuoso chamber music setting. This recreates the *divertissements* of the nobility—evening concerts performed by a five-part string ensemble with harpsichord, together with a celebrated singer renowned for powerful expression.

A variety of combinations of stringed instruments were probably considered acceptable for five-part music in chamber settings. It is inconceivable that the viola da gamba, so highly valued and praised in France with its greatest exponents in Marais and Forqueray, would not have played in a chamber consort with members of the violin family.

It is unfortunate—and surprising—that there is no complete modern scholarly edition of the greatest seventeenth-century French composer's works. Reconstructing the Lully sources requires great skill and careful judgement. Lully's marriage of poetry and music continues the tradition of his Italian forebears—Monteverdi's *seconda prattica* and the operatic tradition of Cavalli. Lully 'Frenchifies' the Italian tradition: vocal airs with skeletal harmonic patterns receive ornamented repeats, or 'doubles' in the style of Michel Lambert, such as the *Récit d'Orphée* and the *Plainte italienne*, with its Italian text. Instrumental music reaches similarly expressive heights with grand theatrical overtures, character pieces in the guise of dance movements, passacailles and chaconnes that take the listener through the whole gamut of emotions, sensuously and brilliantly arranged over a simple repeating bass of four notes.

‘La Belle Danse’ and the 24 Violons du Roy of Versailles

The 24 Violons was actually an old institution by the time Lully arrived, and it influenced many generations. The big group dates to at least 1609, and Louis XIII officially recognized the title 24 Violons in 1626. In its early phases, the 24 Violons had the instrumentation of a ‘Renaissance orchestra.’

When Lully’s 24 Violons performed in their orchestral formation in five parts, they employed violins on the top part, three different sizes of viola on the three middle parts, and *basses de violon* on the bass line. Varying sizes of viola were common in the seventeenth century, as were varying sizes of string bass instruments of the ‘cello family. The *basse de violon* was an oversized ‘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, the bass line was nevertheless heard in octave doublings by the *basses de violon*, theorboes and harpsichords.

If indeed Lully’s 24 Violons of the court at Versailles was the most celebrated *orchestre* in Europe—‘orchestra’ in the seventeenth century implying a broader range of possibilities than in our own time—, rivalling all the large, opulent orchestras of Venice, Vienna, London, Naples, Rome, Madrid, and Dresden, we can seriously consider that its first-desk players were the finest instrumentalists in France. They possessed exacting discipline and a refined understanding of what virtuosity in the French manner meant and still means: an obsession with sonority, texture and colour—a constant seeking of textually inspired vocal rhetoric that forms the basis for rhythmic and improvisational liberties.

*

In 1970, I 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 my 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, Capriccio Stravagante would dedicate their very first chamber music recording to works of Lully. Forty years later, founded in celebration of the twenty-fifth 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, Gent and at the Château de Versailles.



Lidewij van der Voort



Josh Cheatham

Marais and Sainte-Colombe: 'Les voix humaines'

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

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

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

It is difficult to study this music with the performing editions of Marais' time since the solo parts and the bass parts were printed in separate books. The composer and the engraver made absolutely no attempt to integrate the music into a 'score,' a single printed unit. So the viol music of Marais must be *played*. And so must the mysterious *Concerts* of Sainte-Colombe—in that particular case, just to get a better understanding of such strange, highly personalized compositions.

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

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

We know that Sainte-Colombe had two daughters who played the viol, and that the three concertised together as a trio. The *Concerts a deux violes esgales* are a manuscript volume of 67 suites for two bass viols, which contain mostly what the French referred to as 'character pieces,' meaning portraits of people,

musical affects or sometimes both. These pieces are full of ornamentation and chords which take maximum advantage of the unique possibilities of expression and resonance of the viol. Here we have an example of a composer following purely musical fantasy, the direct result of an intimate mastery of expressive instrumental devices. These compositional practices often transcend the boundaries of musical form and harmony in favour of character, colour and affect.

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

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

What was the influence of instrument making particularly on the viols played by the great seventeenth- and eighteenth-century French performers?

The workshops of Bertrand, Colichon and Ouvrard crafted magnificent seven string viols for Marais, the Forquerays and their contemporaries. The instruments supplied by the greatest French makers were the secret weapons of the great virtuosos; they were every bit as subtle, supple, and refined as the repertoire that was played on them. The magical effect of playing on acoustic musical instruments, when combined with the almost lost art and science of making acoustic musical instruments, forms a bond of effort between musicians and instrument makers. Craftsmanship was the equal partner of art.

From the middle of the seventeenth century onwards, the French also made significant contributions to woodwind instrument making. The Hotteterre family invented, made and played innovative and sophisticated recorders, flutes, oboes and bassoons. These instruments were exported to every corner of Europe. They were played at the courts of the English monarchs in Purcell's day, and at the Saxon and Prussian courts in Bach's. The workshops of Hensch, Blanchet and Taskin made harpsichords of sensuous resonance for the Couperins, Rameau and Royer; the atelier of Clicquot produced organs of sonorous magnificence and kaleidoscopic colour for de Grigny, d'Aquin and Marchand.

In solo and chamber repertoire, the projection of the viola da gamba and of the harpsichord results from direct contact with their powerful sonorities. In France, this worship of instrumental sonority as reflected in the composition itself was

cultivated as late as Chopin, the last in the great line of keyboard composer-virtuosi reaching back to the generation of Chambonnières and of the great eighteenth-century *clavecinistes*.

The viol was always known as the single best imitator of the voice. How is the performance practice required for the music of Marais related to French music, to viol playing, to singing, to illusion?

Marais composed four operas and even wrote a piece called 'Les voix humaines'. Lully was a huge influence on Marais, and Lully's father-in-law, Michel Lambert, forged a direct link in the art of vocal music with the tradition of the Renaissance chanson and the *air de cour* of the mid-seventeenth century.

An understanding of their well-defined, though extremely flexible, accentuation of strong textual and 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. In vocal music (*air*, *cantate* and *tragédie lyrique*), text and its projection are of prime importance. The decorative aspects consist of the ornamentation and the instrumental accompaniment, which are meant to serve the singer in maintaining the dramatic intentions of the text and the vocal line. The eighteenth-century French cantatas are mini-operas on either classical or bucolic subjects. The instrumentalists, even in small chamber music formations, were nonetheless expected to evoke all the passions of the opera orchestra: lightening, thunder, tempests, love, hate, abandon and even earthquakes.

Notes inégales, notes of 'unequal value,' are at the heart of French vocal style. It is similar to the singing of Edith Piaf. Piaf never would have stressed every syllable of 'Michelle, ma belle' the way The Beatles did. The effective application of *inégal* represents craft every bit as much as it represents art. Quite simply, it is the overall effect created by extreme—perhaps total—nonchalance. The reinstitution of the tradition of *inégal*, notes of 'unequal' value, in performance and the subsequent debate about what *inégal* really means and how it is to be applied in performance has been the centrepiece of on-going discussion on the interpretation of French baroque repertoire.

How does one obtain the maximum effect from the viol music of Marais or Sainte-Colombe?

The careful study of the gamut of seventeenth-century French printed music illustrates the gradual but inevitable transition from the fully written-out ornamentation provided by Lambert to the notation that Marais and d'Anglebert developed and the later ornament signs that Rameau used exclusively. The harpsichordist d'Anglebert and Marais employed and identified more ornament signs in their music than had ever before been seen in print.

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



Julien Léonard

Cross Relations

Foreign Exchange: Johannes Schenck and the Northern Viola da Gamba Virtuosi

Johannes Schenck was one of the leading viola da gamba virtuosi of the seventeenth century. He was born in Holland and spent about forty years in Amsterdam. From 1696, he served in Düsseldorf at the court of the Elector-Palatine Johann Wilhelm I. It is written that

Schenck was chosen by Monseigneur himself and was brought from Holland shortly thereafter, for the purpose of rendering his harmony perfect and his ensemble complete. A native of Amsterdam, Monsieur Schenck's melodious bow, wandering across the viola da gamba, does not raise ramparts as did Amphion before Thebes, but begets a loveliness and charm through the fine effect of its vibrating strings on the senses and upon the attentive ears of its ecstatic listeners, with pleasant dominance like so many slaves acquired by its virtue. No one has touched the instrument more delicately than he. The instrument sings with his notes when the entire gamut of modulations descend and ascend from his hand in a single light arch, or when his fingers run, or rather fly, from string to string with such precision; when they go from fret to fret either stepwise or leaping in such a way that he is able to astonish whomsoever is able to follow his movements, rapid as they are; for the sound which is produced by the arrival of the bow upon the string in the very midst of a prolonged silence, is something so surprising that there is no sadness or worry which can distract one's attention. (Rapparini Manuscript, Düsseldorf, 1709)

Schenck learned his art in Holland. An element of his art was importation. The Dutch appreciated, cultivated and imported both French and Italian music and musical style, just as they imported oriental porcelain and carpets and ran their country on foreign exchange. In music, the French and Italian style and traditions of exportation to the Northern countries extend as far back as Josquin des Prez. But what probably influenced Schenck most greatly in his early life was the exchange between England and Northern Europe. English musicians regularly served the courts and the chapels of Holland, Northern Germany and Scandinavia: one thinks of Bull, Brade and Dowland, to cite but a few examples.

We have performed works that illustrate the variety of instrumentations fancied by Schenck in his compositions for the viola da gamba. They are selected from three different collections: the *Scherzi musicali*, Opus 6, containing dozens of suites for viola da gamba and continuo; the *Nymphé di Rheno*, Opus 8, containing duos for two viols without bass; and *L'Écho du Danube*, Opus 9, containing the Sonata in A Minor for viol and continuo in the style of Corelli—who also played

the viol—with an obbligato-style part for the continuo viol. And finally, a set of virtuoso variations on a sacred air, by August Kühnel, a German contemporary of Schenck with a similar reputation.

Schenck's virtuosity on the viol was a later development of the viol's sixteenth-century traditions. As the viols were the ideal instruments to accompany the voices in soloist or ensemble madrigals—indeed many of the works in this genre were heard played by the viols alone—the viol players had a tradition of melodic flair. The viol players also cultivated a polyphonic ear since they engaged closely with the inner parts of polyphonic structures. And finally, the bass viola da gamba, the proud, rich, resonant member of the viol family, was the bass instrument par excellence in chamber music for the continuo function. Many a music master in the sixteenth and seventeenth centuries was responsible for teaching, preparing or directing 'the voices and the violls.'

As the bass viol attracted great virtuoso performers and composers for the instrument in the seventeenth century, it surfaced as an instrument of tremendous possibility in the shaping of melodic elements and extravagant polyphonic playing that took the form of double stops and chord patterns ranging from arpeggio to bariolage to massive thick chords ripped out of the instrument at maximum energy and with the richest sonority imaginable.

This is what Schenck, Kühnel and the Frenchmen, Marin Marais and Antoine Forqueray, did, and they were all celebrated for it.



With Indiscretion: International Mannerism and the *Stylus Fantasticus* of Buxtehude and Bach

I regard Wonder as the first of all the passions.
René Descartes, *Passions de l'âme* (1649)

Our performances have featured selections of the major printed works of the famous Lübeck organist, composer of vocal and instrumental music and organizer of the *Abendmusiken*, Dietrich Buxtehude: the sonatas, Opus 1 and 2; the Contrapuncti based on the chorale, 'Mit Fried und Freud fahr' ich dahin'; and the 'Klag-Lied.'

For what express purposes was this music written? We may well consider the publication and dissemination of musical scores before the era of the gramophone as simply an early form of recording. That is, the composer, who was almost always a celebrated performer as well, and his publisher would release a portable static document, frozen in time and rarely free from errors (like many modern recordings), for their public in the hope that the composer-performer's reputation would be enhanced. The scores were aimed at delighting amateurs, enlightening connoisseurs and inspiring virtuosos.

Music publishing, even as late as the 1690s, was still something of a wonder in itself, standing with mapmaking, encyclopaedias and other reference works which informed and enlightened the educated population of pre-industrial Europe. Buxtehude's sonatas, conceived in the most refined and elegant manner according to the taste of his day, evoked wonder and admiration. They provided a compendium of rhetorical musical affects, with novel instrumentation (violin and viola da gamba as obbligato instruments rather than the more common two-violin texture), a conscious mélange of Italian, German and French styles throughout, contrasting sustained melody with small figures used as melodic elements, contrast of affect (adagio, poco adagio, allegro, andante, vivace, grave, lento, presto, poco presto, concitato, con discrezione), contrast of form (arioso, variation, courante, gigue) and contrast of dynamic events (forte, piano).

One particular indication in Buxtehude's sonatas, 'con discrezione,' precisely reveals the point of much seventeenth-century music. It would be a mistake to translate 'con discrezione' literally, 'with discretion,' as we often think of the term as meaning 'with accepted good taste that will not offend anyone.' Discretion in its classical sense, instead, means 'choice, ability to decide.' In Baroque rhetoric, therefore, it can be seen as a signal for some form of subtle or wonder-provoking indiscretion, something one wouldn't normally expect... This can be identified as a Mannerist approach. Throughout seventeenth-

century Europe, 'high style' existed in all the arts. It thrived on luxurious novelty to provoke a sense of wonder on the part of the beholder: the sublime—the unusually large or small, the extremely rare, the exotic, the abnormally or grotesquely shaped or the spectacularly beautiful. All were consciously used to manipulate the spirit of the onlooker or listener as participant. In music, as in the other arts, the rhetorical principles expounded by Aristotle were the basis for the employment of unexpected or surprising effects to increase the impact on the listener. In short, the high style of the seventeenth century, Mannerist and sophisticated, required superior imaginative powers and extensive virtuosic display.

*

The overriding aesthetic in Buxtehude's sonatas is a deliberate rhetorical effect derived from the cumulative impact of varied subjects and details and the successful juxtaposition of apparently dissimilar components. Achieving a performance of the seemingly impossible reveals the essence of seventeenth-century Wonder. We have tried to be virtuous virtuosos, engaging in all the risks of live performance, the very element on which this repertoire depends, ignoring the microphones. Microphones, like the printed publications of Buxtehude and Bach's time, exist to document. We prefer to capture rather than censure.

Despite marking his three partbooks, 'violino', 'viola da gamba' and 'cembalo', Buxtehude did not necessarily imply only three performers or precise continuo instrumentation. As the viola da gamba was considered both a solo *and* a continuo instrument during that period, the reason for marking the bass part 'cembalo' instead of 'continuo' could have been simply to differentiate the role of the viola da gamba, here in obbligato usage, from that of the continuo. We sometimes prefer the texture, depth and luxury of an added stringed instrument to sustain the bass in addition to the 'cembalo' continuo part.

In addition to the printed sonatas for violin and viola da gamba, unique manuscripts from the Düben Collection transmit alternative instrumental textures for other sonatas. BuxWV 266 is scored for two violins, obbligato viola da gamba, and 'continuo' rather than 'cembalo,' with double stops for the violins in the outer movements, conceived to imitate four, five or even six part music. Particularly interesting is Buxtehude's sole surviving sonata for two obbligato bass instruments, viola da gamba and violone (BuxWV 267). In contrast, the Contrapuncti represent an advanced example of Buxtehude's use of invertible counterpoint. The 'Klag-Lied' was composed upon the death of Buxtehude's father and was printed together with the Contrapuncti in 1674.

The two keyboard works we perform are ostinato bass compositions, which come to us by way of the Andreas Bach Buch, an important early eighteenth-



Manfredo Kraemer, Jay Bernfeld, Skip Sempé, Michel Murgier

century keyboard manuscript from the so-called 'Bach Circle.' Among the scribes are Johann Christoph Bach, Johann Sebastian's elder brother, and Johann Sebastian himself—the Bach Circle transmitted a large amount of Buxtehude's keyboard output.

Near the end of October 1705, Buxtehude received a visit. We do not know if this visit was announced or not: all we know is that the visitor, twenty-year-old Johann Sebastian Bach, had made the journey of more than 250 miles on foot, allegedly to hear Buxtehude play the organ. But 250 miles on foot just to hear an organist? Impressed by Buxtehude's reputation, the young Bach went not only to hear, to learn and to play, but also to marvel. Buxtehude, at sixty-eight, was well known, well educated and prosperous. He consequently possessed all the musical and worldly powers of the Mannerist composer-performer of the period. It was fascination with this Mannerist approach that impressed and informed the young Bach on his fabled visit, and indeed, throughout his creative life.

Mannerist? Bach!?

Yes, and demonstrably so—and we must come to terms with this concept in order to have a richer and more profound understanding of his works. Bach demonstrates his debt to the seventeenth-century German *stylus fantasticus* in examples from his early, middle and late works: the Fantasia & Fugue in G minor, BWV 542; the Toccata, Adagio and Fugue in C, BWV 564, for organ; the harpsichord Toccata in D major, BWV 912; the cadenzas from the D minor Harpsichord Concerto, BWV 1052, and Fifth Brandenburg Concerto, BWV 1050; and even the Variations 14, 28 and 29 of the *Goldberg Variations*. Bach, therefore, carried this style into the eighteenth century.

One harpsichordist performs the upper parts of Buxtehude's Passacaglia, BuxWV 161, and the Ciacona, BuxWV 160, while the other plays the bass part in addition to a continuo realization. Ostinato bass works like these reflect a particularly Baroque taste for metamorphosis, something unusually small—a four-note descending bass in this case—turned into something unusually large. Bach's Passacaglia in C minor, BWV 582, is similar in theme and texture to Buxtehude's D minor piece. These pieces figure in our program because they are in fact trios, they illustrate the possible sonorities and textures of two harpsichords playing together (heard more commonly in Buxtehude's time than in ours), and they represent traditions of keyboard transcription, arrangement, improvisation and the never-ending requirements of seventeenth-century continuo accompaniment.

Georg Philipp Telemann and the *Lullistes*

Could you say a few words of introduction about the Baroque 'ouverture'?

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

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

The most important communication tool of any dance movement is its character. Unlike strict polyphony (fugue, *ricercar*, *capriccio*), the movements of a suite provide a unique combination of the functional and the decorative. The projection of character of a musical composition relies almost exclusively on images and gestures. The resulting gestures remove the predictability of stiff music making. The trouble begins when *analysis* replaces *metaphor* in musical conception and musical thinking. One must rehearse the gestures and make them an integral part of the expression, rather than forcing a heavy-handed, mid-twentieth-century Germanic style of playing on the ensemble. Just think of a silent movie...the gestures are presented by the performers in a manner that is completely foreign to current training, performance habits and interpretive standards of modern cinema. The essential elements behind compelling and convincing musical expression include a mastery of inflection and unpredictability.

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

Two recorders are used, an alto in F for the Overture and the Concerto and a 'voice flute' in D for the fantasias. Both were made by Ernst Meyer after the eighteenth-century maker, Jacob Denner. The sounds are rich, flexible and powerful—not always what one expects from a recorder. Meyer is in a line of master recorder makers that includes Hans Coolsma in Holland, Friedrich von Huene in Boston and Fred Morgan in Australia, all of whom have contributed to the evolution of recorder making in the last forty years. Antique recorders, unlike antique harpsichords or antique viols, are more or less 'used up,' meaning that they rarely sound as the maker intended. One only has to make small changes to the windway or the voicing to lose the maker's original idea quickly and forever.



Skip Sempé with The Helsinki Baroque Orchestra

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

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

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

Telemann wrote idiomatically for each specific musical instrument of his time, and his compositional style reflects his consideration of the special traits and tendencies of the instrument in question—recorders, violas da gamba, violins, oboes, traversos. So, as a kind of 'a sound conceptualist,' he understood the various arts and sciences behind the construction of musical instruments, their playing techniques, instrumental colours and textures. As with Bach, Telemann was not indifferent to the evolution of taste with regard to instrumentation; take, for instance, the concerto which was written for the somewhat odd combination of recorder, viola da gamba, violin, viola and basso continuo. Instrumentation in much Baroque music is specially conceived to work on human emotions through the magical use of sound and texture.

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

The French style basically took over late seventeenth- and early eighteenth-century European music making, partially since it was both the greatest school of dance and gesture of that period. But, the late twentieth-century French style of performance, which is often rather too stiff to be optimally effective, is more of a pedantic invention of our own time and a reflection of preconceptions rehashed from German traditions than a properly charged manner of communicating real gesture. We attempt to go further than this approach. A thorough consideration of Baroque music that includes elements of the 'uncertain' and the 'atmospheric' will show that the seventeenth- and eighteenth-century French styles probably achieved musical results which were generally more supple and resonant than those of today.

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

Repertoire for one instrument alone is in a special category because only one general sound is required. That is of course a challenge, so the phrasing and the gestures need a kind of 'amplification' or exaggeration in order to make the

instrument create different emotional registers and affects. The solo fantasias actually constitute a kind of disguised writing for a treble and a bass instrument performed by only one player, not unlike the Bach solo violin sonatas and partitas, or the partita for solo flute.

Ornamentation 'completes' the notes on the written page. Is ornamentation a secret language?

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

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

Solo music, ouvertures and concerti formed a large volume of Baroque instrumental repertoire. Bach and Telemann worked in the same country, in the same genres, and were under more or less the same influences. Though Bach was the greater contrapuntalist as well as the greater composer, it would be a repeat of a mistake of the past to consider Telemann's output as purely decorative. It is precisely the combination of the functional and the decorative that makes certain Baroque suites so unmistakably French. Quite possibly, Bach was attempting to improve on the French style, rather than actually pay homage to it.



***Canto mediterraneo:* A Precious and Forgotten Secret**

*Ad quest'acque,
Da cui nacque
Mia gran madre, e chiara Dea,
Citerea;
Ch'arde il mondo in questo loco
Del mio foco...*

The fabled Mediterranean voice's power has transported the listener from the time of Euripides to Enrico Caruso, our souls careening from tears to ecstasy. Romance languages have been especially friendly to voices. From the creation of opera, Italian has been its language, a tradition unfettered by national boundaries: in the seventeenth century, Italian opera took Europe by storm. The conviction with which the finest singers performed reached their audiences through the powers of language, timbre, persuasion and seduction. The sung poetic text, when delivered by the best singers, is the touchstone of lyric communication.

This compelling style of declamatory singing is a relic of the classical theatre. It was championed at the Renaissance courts of the Medici, the Camerata de' Bardi and on the operatic stages of Naples, Paris, Dresden and London. Jacques Arcadelt and Juan del Encina attained astonishing celebrity, reputations which they retained well into succeeding generations owing to the international popularity of their works. These great masters paved the way for Giulio Caccini, whose 'Amarilli' inspired a veritable epidemic of paraphrases from every nation and for every instrument.

Instrumentalists, as soloists and accompanists, developed their own refined art of phrasing by working closely with singers and listening carefully to the manner in which the voices articulated consonants, vowels and syllables and coloured the various registers of the voice, moulding the musical line to all the acrobatic and exotic shapes necessary to provide sufficient expression.

Catchy melodies and infectious rhythms enriched the sixteenth-century repertoire through a flowering of popular poetic and musical forms: the villota, villanella, villancico. The contribution of lesser-known composers such as Scandello, Lambardi and Azzaiolo, striking in their mélange of wit and sincerity, added great sparkle to these genres.



Jay Bernfeld, Guillemette Laurens, Skip Sempé

The instrumental music of the sixteenth century makes significant forays into the art of virtuoso ornamentation and diminution. This practice reflects the wide variety of instrumental techniques in development and refinement. All the instruments of the time had a singular richness and transparency that made them ideal as solo and consort instruments in repertoires ranging from dance music on standard bass patterns to polyphony. A real interpretive grasp of seventeenth-century vocal and instrumental music is virtually impossible without great familiarity with earlier traditions of form, instrumentation, technique and the instantaneous recognition of rhythmic interest and freedom, which never hinder poetic expression.

Caccini and Frescobaldi represented the new generation of monodists who favoured and developed basso continuo accompaniment to magnify vocal texts. This circle of composers pushed harmonic daring to extremes and was criticized for the unbridled expression their style conveyed. Love and lament were popular themes. The love song is as present in the vocal expression of Frescobaldi as it is in the instrumental equivalent of Marini: both feature the virtuoso dialogue between soloist and basso continuo that is so essential to the ephemeral effect of spontaneous creation and improvisation that ranges from control to abandon.

The Spanish works offer a glimpse of Iberian wonder. The simplicity of melody and text enriches this repertoire with an allure that recalls the music of earlier centuries through the use of three-part writing and the mystical influence of the Moors.

André Malraux remarked, 'The great music of Europe is the song of Paradise Lost.' The Mediterranean voice, in all its guises, is the crowning glory of this Paradise.



Iberian Wonder: Text and Translation

A conversation with Kate van Orden and Skip Sempé

Kate van Orden: Echo, gloss and transference resound in the musical theme of this program, 'Canto a mi caballero,' which refers to a complex of Spanish songs based on a monophonic folksong that surfaces, among other places, in a play by Lope de Vega, 'El caballero de Olmedo' (written ca. 1620). In the play, the knight hears this song, which warns him not to venture out into darkness, a warning he ultimately disregards. The stark juxtaposition of light and dark in Vega's verse shows the atmosphere surrounding the death of the hero to contain a psychological darkness. The implication of ghosts behind its chiaroscuro suggests a spiritual lesson to be wary of occult and hidden influences on the soul.

*Skip Sempé: Among the composers attracted to this song and its series of settings were Antonio de Cabezón, who arranged the melody in his inimitable style for keyboard; Cristóbal de Morales, who based his four-part *Missa Dezilde al cavallero* on the tune; and Nicolas Gombert, who, in his only setting of a Spanish text, used it as a *cantus firmus*. This uniquely Spanish melody charged sacred polyphony, secular song and instrumental variation with its magnetic allusions to the spirit world.*

Kate van Orden: What motivated you to make an instrumental recording of music from Cabezón's time?

Skip Sempé: Cabezón's temperament was attuned to a poetic truth beyond words. Text projection works through the magic of sonority rather than language. The reason to play this repertory on instruments is not because Cabezón and his contemporaries did it that way—which we know to be the case—but rather a deeper reason: virtuoso instrumentalists insisted that meaning resides in sound before language.

Kate van Orden: Certainly the Medieval and Renaissance instrumentarium of shawms, lutes and vielles basically came to Europe through Spain. Likewise, the vihuela de arco, which became the viola da gamba, and vihuela de mano are the earliest characteristically Spanish instruments. Does instrumental music, Spanish or otherwise, transmit meaning in a language beyond words?

Skip Sempé: To perform sixteenth-century vocal works instrumentally turns the instruments into voices in a very particular way. My idea of interpretation is to do what a translator does, but with an instrumental idiom in place of a text. Text has always had the reputation of fostering the most powerful expression, but this is not so for an instrumentalist. All true virtuoso instrumentalists create an opulence of sound and gesture to convey meaning. My attitude toward this repertory is, in a word, affect. Affect presides over text. And all great instrumentalists know that their instrument is their voice, and that their sound is their text.



Pablo Valetti & Skip Sempé

Duende: The Sonatas of Domenico Scarlatti

Could you begin with some remarks regarding the Spanish influence on Scarlatti, who was born in Naples?

Since the rediscovery of Domenico Scarlatti in the nineteenth century and the revival of his works in the twentieth, the influence of Spain on his artistic creativity and musical output has intrigued performers and audiences alike. He inherited the vocal idioms from Italy and the gestures of body movement and dance from Spain.

The task of the performer is to find the most efficient manner of precisely conveying this fusion of Italian and Spanish and to incorporate it with Scarlatti's adoption of local colour and folklore. The various challenges are associated with melody, harmony, rhythm and their combined gestures as well as the manner of identifying and exploiting them on the harpsichord. Though it is likely that Scarlatti acquired his reputation for being a great pyrotechnical celebrity from hand-crossings and other features of showy harpsichord playing, one must never forget the extraordinary poetic power of his writing.

What is 'duende'? From where does the term originate?

Federico García Lorca gave a lecture in 1933 called 'Theory and Play of the *Duende*.' In this lecture he attempts to define the feelings and reactions one gets from great performance. What he explains is somewhat related to the eighteenth-century writers on the subject of affect and how the performers' successful projection of various affects work on the emotions of the listener. But García Lorca is not referring to the refined world of Quantz and C.P.E. Bach. He defines a further human experience, one of dramatic intensity resulting from emotional and sensory overload, especially when age-old tradition is evoked.

García Lorca gives a beautiful explanation of Spanish style in terms of demonic seizure by the muses' transcendental impulse: 'The duende's arrival always means a radical change in forms. It brings to old planes unknown feelings of freshness, with the quality of something newly created, like a miracle, and it produces an almost religious enthusiasm.' (García Lorca, *In Search of Duende*). The *duende* of the interpreter brings new form to a known work with daring and virtuosity. Cabezón, I believe, had *duende*, which, in the sixteenth century, would have been called possession, the ability to ravish the souls of listeners from their bodies. *Duende*, like virtuosity, is special, transcendental—the mysterious power which everyone senses and no philosopher explains.'

Duende and virtuosity are relative to the recognition of the brevity of life on earth and the preciousness of time. García Lorca says that '*duende* is a power, not a work. It is a struggle, not a thought.' He pointed out that Bach and the bullfight can both have *duende*. And, 'Often the duende of the composer passes into the duende of the interpreter.' *Duende* and virtuosity are therefore distinct but inseparable elements of great musical performance.

How do you select the sonatas for your performances?

It is a long process, like the selection of any other repertoire. In the end, I decide to play only my favourites, which have never really changed in all these years. It is impossible to represent every genre of Scarlatti sonata on one recording.

How do you regard analysis and structure in Scarlatti's sonatas? Do we know anything about Scarlatti's own performances?

I can't think of any repertoire in the history of music in which an analytical approach is less appropriate. Indeed, García Lorca mentions that 'There are neither maps nor exercises to help us find the duende.' Vertical structure is not of overwhelming importance in Scarlatti. Of course, bold and elegant harmonic inflection is an important skill in performing this music. But what is of great importance is the horizontal conception of events, which can completely take over an entire sonata.

Almost nothing is known about Scarlatti's life or performances; all that really survives of his keyboard music is in two manuscripts and a few English and French editions. The sonatas are completely inhabited by the backdrop of Latin temperament, on which Scarlatti crafts an immediate creation of atmosphere. This produces music of instinct, fantasy, delirium, gambling, flamenco, gypsies, abandoned lovers, summer, winter, rural peasants, discreet royalty, flamboyance, wild imagination, lovemaking, delight, tragedy and great harpsichord virtuosity.

And the harpsichord versus the 'Florentine fortepiano'? What do the inventories of Maria Barbara of Spain and of Farinelli tell us?

The estate inventory of Maria Barbara mentions twelve keyboard instruments: seven harpsichords and five fortepianos. She left several of these instruments to Farinelli.

There is a great wealth of musical performance options for the Scarlatti sonatas. So I think it advantageous to decide on a preference regarding the instrument as an integral part of how to approach and perform the music. One can play Duphy on a Taskin piano, but I would not do it. The relatively young Florentine style fortepiano from ca. 1700-1720 may have been at the Spanish court in Scarlatti's time, but I think that it was most probably regarded as a curiosity—two of the five fortepianos mentioned had been converted from harpsichords.

The harpsichord, in contrast to the Florentine-style fortepiano, was an ancient instrument which had not radically changed in concept since about 1500. The sound of the harpsichord adds a dimension of nobility to Scarlatti that the Florentine fortepiano of his time just so happens to lack. The fortepiano has a modest sound which makes a modest effect, and Scarlatti often devised complex textures, rhythms, sound effects: in short, Scarlatti's music is often 'immodest.' The fortepiano from the first half of the eighteenth century was also known to Bach in the 1730s and '40s, but there is no evidence to suggest—and I do not personally feel—that he preferred the fortepiano to the harpsichord or the clavichord.

It is precisely this concept of approach and 'preference' which concerns me: I prefer the harpsichord. As to what kind of harpsichord, it is important to remember that Scarlatti, like Bach, saw many different styles of harpsichords: Italian, Spanish, French, German, 16' harpsichords, exotic or experimental hybrid harpsichords...

What other instruments does Scarlatti evoke or imitate in his sonatas?

Guitars, castanets, string orchestras, hunting horns, trumpets, flutes, oboes, bassoons, bagpipes, mandolins...

Why do you perform with two harpsichords in some of the Sonatas? Are the two-harpsichord performances transcriptions? Arrangements?

Because one harpsichord amplifies the other acoustically rather than electronically. We have to give consideration to what amplification meant and how it was accomplished before the age of electricity.

Scarlatti, with his high-risk virtuosity, was the leading gambler-performer on the harpsichord in its heyday. The power of the magical sleight of hand that he shared with Frescobaldi, Froberger, Louis Couperin, Bach and Handel begs for interpretive redefinition—even 'amplification.' And virtuosity is an amplification of the musical intentions of a composer or interpreter.

The choice of any range of instruments to 'amplify' the harpsichord is, quite naturally, also sonic and acoustic. The most natural plucked instrument for effective accompaniment of a solo harpsichord is in fact *another harpsichord*. And playing on two harpsichords is very amusing. The art of playing on two matched instruments is actually a very old tradition. What could possibly be more satisfying than accompanying with one's own instrument? Two of the same!

Performing on two matched instruments is a real challenge for performers and creates an intensity and vitality almost unrivalled in other chamber music experiences. Bach worked specifically with this technique in mind when he conceived his concerti for two, three and four harpsichords.

In the case of Scarlatti, the guitar and castanets were inseparably associated with Spain. They were both melodic and harmonic instruments. The two harpsichords take up these functions as a basso continuo section that amplifies all the gestures and sounds of the soloist. It provides an alternative for increased dynamic and textural liveliness as well as a broader range of volume levels. It enhances the communication of the raw passion and unbounded virtuosity of the great Neapolitan who, under the spell of Spain's magic, became Don Domingo Escarlata.



Skip Sempé & Olivier Fortin



Packaging and Re-packaging

Ad infinitum: Canons, Chaconnes and Ostinati 1513-1749

Repetition in music, as in speech, has existed forever.

Repetition has rhetorical, structural and decorative allure. This combination serves the unique purpose of catching and captivating the ear, with the inherent power of seducing newcomers and musical philosophers alike to the various compositional arts that comprise ‘classical’ music.

One of the oldest and most mysterious uses of repetition in music is the compositional device known as ‘canon,’ a domain of musical creativity in which the entire process of composition is based on the repetition of short melodic, motivic or rhythmic devices. A one-part conception suddenly yields an end result in two, three, four or many more parts, with the canon appearing in turn throughout all the parts. As though to add to the mystery of the canon, unspecified instrumentation is one of the trademarks of the form. The material is repeated several times, either ‘come piace’ (‘as one wishes’) or ‘ad infinitum.’

Though this compositional process is theoretical, a purely emotional undertone lies behind this ‘inventio’: music is eternal. We must remember that ‘ad infinitum’ means not only that music can go on forever, but also that it has *already* gone on forever. As performers or listeners, we have limited attention spans, but music itself has no time limits, no generational regulations: it outlives us.

It is essential to remember that the art of musical performance is based first and foremost on acoustics and human nature rather than on composition. As Gustav Leonhardt once remarked on the performance of chaconnes: ‘They should give the impression that they have begun before the audience enters the room, and do not end until after the audience leaves.’

All the great Gothic and Renaissance musical minds engaged in the art of the canon—Machaut, Dufay, Josquin, Ockeghem, Gombert, Mouton, Clemens non Papa, and later, Couperin, Rameau and Bach—since Bach, after all, possessed, for all intents and purposes, a Renaissance musical mind. In the ‘Hausmann’ Bach portrait of 1748, Bach is shown holding his ‘Canon triplex a 6 Voc.’, BWV 1076. This particular canon was invented by using the first eight bass notes of the *Goldberg Variations*.

In addition to strict canonic composition, repetition found its way into musical creativity through repeated melodic, motivic or accompaniment patterns—the

‘variation.’ The tradition of composition on ‘ground basses’ allows for elaborate vocal or instrumental variations which decorate a ‘standard bass’ pattern. In England, the ‘In nomine’ cantus firmus appeared in any part and was incorporated into in musical composition hundreds of times. In Italy, Spain and the rest of Europe, countless composers from Ortiz to Purcell and beyond set the basses of the *passamezzo antico*, *passamezzo moderno*, *folia*, *ciaccona*, *passacaglia* and *romanesca*. The ground bass was an ideal device for both written composition and improvisation, at all levels of compositional and performance expertise.



Tuomo Suni

The Birth of Opera: The 1589 *Intermedii* for *La Pellegrina*

The Tradition of the Medici Intermedii

From 1539, the Medici dynasty developed a tradition of performing *intermedii*, or interludes, that accompanied plays based on comedy, pastoral and tragedy. These musical and scenic interludes diverted the audience between acts and demarcated these breaks in the drama in place of the pauses and intermissions provoked by the rise and fall of the curtain.

As the century went on, the *intermedii* became longer and more elaborate, with added machinery, staging and dance. Ultimately, the *intermedii* became more important than the plays they were originally meant to ‘accompany.’

The 1589 *Intermedii* were by far the most opulent, important and complex ever to be created. In both stagecraft and musical complexity, the 1589 *Intermedii* can be considered one of the major staged events of the sixteenth century. They inherited the name of the comedy they accompanied, Girolamo Bargagli’s *La Pellegrina*. The play, commissioned by Ferdinando de’ Medici in 1564, was premiered in 1589.

A little known and fascinating document in Florence at the Biblioteca Nazionale Centrale describes Giovanni Battista Strozzi the Younger’s personal guidelines for the concept and performance of the *Intermedii*:

Intermedii, if I do not deceive myself, were invented for the recreation and delight of spectators, for the convenience of actors, and to preserve the verisimilitude of time in the action of the play in a manner that will be told at a more convenient opportunity.

But today the magnificence of princes, and particularly here in Florence, has so augmented and elevated *intermedii* that it shows that their goal is to stupefy every viewer with their grandness. Therefore we can say that instead of serving the comedy, the comedy serves them, and they are now not an accessory but the main thing. Perhaps for this reason, from the four that there once were, the number has reached six, for they are performed not only between one act and another but also at the beginning and at the end of the comedy, an obvious indication of their dominance over the comedy. Now, keeping to custom, I shall not question if this should be so or not, but having respect in these matters for the greatness of big minds, I say that if princes want to create *intermedii* today, I believe that they should observe these conditions.

Foremost, Grandness [*Grandezza*]. That is, heroic and divine subjects worthy of being performed before princes, and not things of smaller importance suited more for private comedies. It is essential that each *intermedio* be progressively bigger than the previous one, or at least that the last *intermedio* be grander and more beautiful than the others.

Wonder [*Meraviglia*]. That is, not ordinary things usually seen, but things impossible to men or such as are believed to be so, in which one must keep an eye on the verisimilar, so as not to end up in the modest and cold or in something repugnant to the senses. Let invention and judgement be apparent, and, because wonder is born from novelty, avoid doing something already done by others, or alter, embellish and improve it.

Clarity [*Chiarezza*]. Everything that is represented should be intelligible to the spectator without effort. Idiots should understand it with only the slightest explanation and should be able to follow the story.

Delight [*Diletto*]. Sight and hearing should be gratified by the richness of the costumes and by the novelty and beauty of the machines, by the skills and elegance of the players, by the sweetness [*dolcezza*] and variety of the music, above all when the words are beautifully affective and easily understood.

Suitability of subject matter to the play, and particularly at the end: if the play has a happy ending, it would be inappropriate to have a sad ending for the *intermedio*.

Connection [*Connessione*]. If one *intermedio* is not relative in some way to another *intermedio*, order and unity are absent, and without either there cannot be beauty. But boredom should be avoided through variety and by making each *intermedio* different from another. Same or similar things should never be repeated. There should always be new characters, and mingling at the same time the similar and the dissimilar will allow the artfulness to shine forth. Greater invention will then be shown than if six stories—unordered, separate and disjoined from one another—were chosen from the multiplicity mentioned.

Attention should be paid to the event for which the comedy is being performed, which it would be well to forecast in the ending, and this will make it verisimilar and satisfying, and if there should be some allegory or allusion, so much the better.

A list of *intermedii* from 1539 to 1589 will provide a trace of the events and personalities involved in these entertainments.



Skip Sempé with the Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra and Chœur Pygmalion

- Florence, 1539: wedding of Cosimo I de' Medici and Eleanora of Toledo. *Intermedii* by Francesco Corteccia and Constanzo Festa.
- Lyon, 1548: entry of Henry II of France and Catherine de' Medici. *Intermedii* by Pietro Mannucci.
- Florence, 1565: wedding of Francesco I de' Medici and Joanna of Austria. *Intermedii* by Alessandro Striggio the Elder and Francesco Corteccia.
- Florence, 1566: wedding of Francesco I de' Medici and Joanna of Austria. *Intermedii* by Bernardo de Nerli.
- Florence, 1568: baptism of Eleanora, daughter of Prince Francesco and Joanna of Austria. *Intermedii* by Alessandro Striggio the Elder.
- Florence, 1569: visit of the Archduke Charles of Austria. *Intermedii* by Alessandro Striggio the Elder.
- Florence, 1583: for the Princesses of Tuscany. *Intermedii* by Jacopo Peri, "Stefano", Giovanni Legati, Constantino Arrighi, Cristofano Malvezzi, Alessandro Striggio the Elder.
- Florence, 1586: wedding of Don Cesare d'Este and Virginia de' Medici. *Intermedii* by Alessandro Striggio the Elder, Cristofano Malvezzi and Giovanni de' Bardi.
- Florence 1589: wedding of Grand Duke Ferdinand I and Princess Christine of Lorraine. *Intermedii* by Antonio Archilei, Giovanni de' Bardi, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Giulio Caccini, Jacopo Peri and Emilio de' Cavalieri.

*

Theme and Summary of the Action and Highlights

The theme of the 1589 *Intermedii*, invented by Count Giovanni de' Bardi, was the power of music's influence on mankind.

Intermedio 1: *The Harmony of the Spheres*

The coloratura monody 'Dalle più alte sfere' was sung by Vittoria Archilei in the role of Armonia; 'Noi che cantando' was sung by the Sirens who guided the celestial spheres; the Sinfonia featured Alessandro Striggio on the viol. Heaven and Earth sang praises to the royal couple, Christina and Ferdinando. The theme of this *intermedio* dealt with the recreation of ancient music in the forms of *musica mundana* and *musica humana*. It was inspired in part by concepts in Plato's Tenth Book of the *Republic*, which deals with the musical harmony of the cosmos.

Intermedio 2: *The Muses defeat the Pierides in a singing contest*

The contest was between the Muses and the Pierides, who were the daughters of King Pierus. The Muses, singing 'Se nelle voce nostre,' were judged victorious by a group of wood nymphs, and the Pierides, who sang 'Chi dal delfino,' were turned into magpies.

Intermedio 3: *Apollo slays the Python at Delphi*

In 'Qui di carne si sfama,' the Delphians complain of the terrible monster that has devastated the countryside. After a battle before the eyes of the spectators, the monster is slain by Apollo, followed by rejoicing with song and dance. Rinuccini reworked this dragon event in the first scene of his *Dafne*.

Intermedio 4: *The Golden Age is foretold*

'To che dal ciel cader' was sung by Lucia Caccini flying in on a chariot as the Sorceress; the coming of the Golden Age is announced, one in which Hell will no longer have souls to torment; Giulio Caccini played harp in the Sinfonia; Giovanni de' Bardi's *Miseri habitator* closed the *intermedio*. The scenes of the fire and brimstone of Hell in *Intermedio 4* echo elements of Dante's *Inferno*.

Intermedio 5: *Arion and the Dolphin*

'To che l'onde raffreno,' which opened *Intermedio 5*, was sung by Vittoria Archilei in the role of Amphitrite; for the coloratura monody 'Dunque fra torbid'onde,' the role of Arion was sung by Peri, after which he jumped overboard and was carried to shore on the back of a dolphin. To end the *intermedio*, a chorus of sailors, to whom Arion's ultimate fate with the dolphin was unknown, rejoiced that Arion had been swallowed up by the waves and that they could now divide up his treasures. The story of Apollo and the dolphin is based on Plutarch's *Moralia*.

Intermedio 6: *The Gift of Harmony and Rhythm to Mankind*

An assembly of the Gods rejoice in Jove's gift to mankind; 'O fortunato giorno' was sung in seven choirs that included the entire stage company; the concluding *ballo* marked the end of the last *intermedio* and featured trio sections sung by Vittoria Archilei, Lucia and Margarita Caccini. The story was taken from Plato's *Laws*.

*

The Creative Team of the 1589 *Intermedii*

The *Intermedii* for *La Pellegrina* included works by several composers. This does not reduce its artistic value or interest, as the *Intermedii* were intended as a collaborative effort. The constant variety of the compositional styles, performance styles and aesthetic aims of the participating composers and musicians was considered a positive feature.

For the circle of poets and musicians in the entourage of Count Giovanni de' Bardi, who were engaged in a revival of Antiquity, the aesthetic and musical match for the Classical Greek chorus was the then traditional compositional

style of homophonic writing, in which the text was delivered simultaneously in all parts. In contrast, recitative, non-homophonic textures and instrumental music represented the ideals of the composers—along with the interpretive dreams of the performers—of the ‘nuova maniera.’

The production of *La Pellegrina* involved no less than eight months of preparation, which were not without disagreements and quarrels between the various creative organizers of the spectacle. *La Pellegrina* premiered on 2 May 1589 with a probable reprise on 15 May.

Count Giovanni de’ Bardi (1534-1612) invented the theme for the six *intermedii*, namely the influence of music in the lives of gods and men. It has been remarked that Bardi imposed such high demands on his audience, that only Classical philologists could have thoroughly followed all the rhetorical devices. He was the founder of an informal academy known as the Florentine Camerata, which addressed issues of how to revive antique music, poetry and theatre. Bardi’s own musical composition for the 1589 *Intermedii* was *Miseri habitator*, which he contributed to *Intermedio* 4.

The musical director and general organizer, Emilio de’ Cavalieri (ca.1550-1602), came from an old and known Roman family. His father, Tommaso, as a young man, had had an intimate relationship with Michelangelo. Cavalieri did not favour Caccini’s style, which he considered too intimate for large audiences. The real argument seems to have been that Cavalieri and Caccini did not agree on the values of the ‘new’ singing style. The choreography for the ballo of *Intermedio* 6 has come down to us as choreographed by Cavalieri, surviving in the 1591 edition of the musical materials overseen by Malvezzi.

Bernardo Buontalenti (1531-1608) studied with Vasari and enjoyed a considerable reputation as an architect. He collaborated with the Medici court in palace, villa and theatre construction. Through inventive new designs in stage machinery, he developed methods of changing scenes with previously unknown ease and rapidity. Buontalenti was responsible for the set, stage and costume designs of the 1589 *Intermedii*. These designs survive in drawings, watercolours and engravings, many of which are reproduced for the first time in a single reference work, James M. Saslow’s *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi* (Yale University Press, 1996).

Cristofano Malvezzi (1547-1599) succeeded Francesco Cortecchia, who composed music for the 1539 *Intermedii*, as the *maestro di capella* of the Medici choir. He composed most of the music for the 1589 *Intermedii*. These are his only known works for the theatre.

Luca Marenzio (1553/4-1599) is known primarily as a madrigal composer, whose surviving output including ten books of madrigals and about seventy-

five sacred motets. His only known music for the theatre is his contribution to the 1589 *Intermedii*.

Giulio Caccini (ca.1545-1618) was out to demonstrate the superiority of his style over that of his colleague Jacopo Peri. According to Marco da Gagliano, one had to hear Peri sing in order to get a real grasp of the nuances of his highly personal singing style. Caccini was of the opinion that his own manner of writing music on the page, which included full notation of all the *passaggi*, was sufficient, and that there was no need to hear the composer sing the music in order to understand its subtleties. Caccini mentioned that he had learned more about musical affect from conversations with Bardi and his entourage than he had from thirty years of studying counterpoint. Caccini was known as a tenor, lutenist, harpist and viol player—and as an expert gardener.

Jacopo Peri, also known as ‘Il Zazzerino’ (1561-1633) studied music and keyboard playing with Malvezzi, member of Bardi’s Camerata from about 1580. A well-known tenor, Peri wrote and premiered the role of Arion in the *Intermedio* 5, singing the coloratura echo madrigal ‘Dunque fra torbid’onde.’

Antonio Archilei (1550-1612) was known as a singer and a lutenist, though his wife Vittoria, called ‘La Romanina,’ was perhaps better known than he. According to Malvezzi’s 1591 publication, Antonio Archilei composed the florid monody ‘Dalle più alte sfere,’ sung by Vittoria, which opens *Intermedio* 1, though in the Rossi source, this composition is attributed to Cavalieri.

The poet Ottavio Rinuccini contributed most of the texts for the 1589 *Intermedii*, and went on to collaborate on the librettos for the first operas, including Peri and Caccini’s *Dafne* and *Euridice*. Additional texts were supplied by Giovanni de’ Bardi, Giovanni Battista Strozzi and Laura Lucchesini.

*

The Source Materials and Souvenirs

In the late 1890s, the art historian Aby Warburg discovered a series of costume designs in Florence. These had been formerly attributed to Giorgio Vasari, but Warburg reattributed them to Bernardo Buontalenti, the designer of the *Intermedii* for *La Pellegrina*. Warburg’s further research produced an astonishing wealth of source materials, including theatre and costume designs, drawings, watercolours, contemporary reports, journals, account books, the poetic texts and the music.

The tradition of the *intermedii* paralleled the tradition of the masque in Elizabethan England in that the surviving musical materials were generally very scarce. For the pre-1589 *intermedii*, hardly any music survives at all with



the exception of sections of the 1539 *Intermedii*. Musical evidence for most masques has totally vanished or has survived only in fragments.

For the 1589 *Intermedii*, however, we have almost all of the music that was performed. The musical material, prepared for publication by Cristofano Malvezzi in 1591, transmits a great deal of information the regarding mid- to late-sixteenth-century instrumentation.

The partbook for the ninth voice offers the most information regarding instrumentation. The level of detail it provides about this particular performance is extremely rare in the sixteenth century; most published music simply bore the indication 'per ogni sorte d'instrumenti' ('for all sorts of instruments'). Most probably, the instrumentations of the 1589 *Intermedii* were preserved in this manner in order to refer back to the extraordinary opulence of the 'Renaissance orchestra'—or, as it has been alternatively called by historians, the '*intermedio* orchestra'—and to serve as a souvenir of the great event of state which the 1589 performance provided the Medici court and all the rest of Europe.

Malvezzi's detailed commentary on the instrumentation, however unique in a printed source, should be considered as a report on a tradition of opulent instrumentation in that period rather than as an exception to the rule. The *Intermedii* of *La Pellegrina* reflect no radical departure from the practice of doubling voice parts with instrumental forces ranging from modest to grand.

In addition to the musical material, several other rare documents have come down to us. The most important is the published eyewitness account of the *Intermedii* performances by Bastiano de' Rossi, dated 1589. (The volume in its entirety is available on a British Library website dedicated to Renaissance Festival Books). In this source, the vocal texts appeared for the first time in print. They were republished by Malvezzi in 1591, and again by Angelo Solerti at the beginning of the twentieth century. In Rossi's account, there are many contradictions with the musical material published under the supervision of Malvezzi. Some of the compositions are not even attributed to the same composer in the two documents. Rossi himself was not a musician, and the Malvezzi source is more valuable when reconstructing the instrumentation. By thorough examination of these two primary sources, we can see that as early as 1589 or 1591, the way of performing any certain piece was subject to change. From the conceptual beginnings to the rehearsals to the actual performance, many details transformed for various reasons. The music could be performed differently, especially under the guidance—and eventual disagreement—of the major musical and theatrical talents involved in producing a spectacle with music. We will never know exactly what it was really like; we can only imagine.

We have a further account from a certain Barthold von Gadenstedt, a German tourist from the audience. He wrote:

It would please one who otherwise had little to do with music; he would travel many miles without regretting it, because for a human creation it was almost angelical to see and hear. [A spectator] who was sitting beside me thought that this just be that happened in Heaven, that it was a taste of the joyful music of the holy angels in Paradise.

*

Mannerism, Meraviglia and the Birth of Modern Stagecraft

In addition to the musical sources and reports, we have the work of artists who preserved the stage designs and costumes of *La Pellegrina* on paper in the form of watercolours, drawings and prints. This visual documentation of the performance circulated widely, and effectively spread the word on the newest developments in stagecraft.

Buontalenti's stage designs, surviving in his own hand or the hand of other artists including Agostino Carracci and Epifanio d'Alfiano, as well as costume designs with commentary, also in his own hand or the hand of his assistants, are abundant: We have the stage design for *Intermedio* 1, with costumes for the sirens, planetary gods, Necessity and the Fates; the stage design for *Intermedio* 2, with costumes for the Wood Nymphs, Pierides, Muses and Magpies; the stage design for *Intermedio* 3, with costumes for Apollo, the Delphic couples and the Python; the stage design for *Intermedio* 4, with a property design for Lucifer; the stage design for *Intermedio* 5, with costumes for the sea nymphs, Arion and the Sailors; and the stage design for *Intermedio* 6, with costumes for Apollo and Fortune.

The transformation of the Uffizi theatre for the performance of *La Pellegrina* was one of Buontalenti's many responsibilities. The hall was given the appearance of a theatre by the addition of six steps that surrounded it on all sides.

The Uffizi theatre was equipped with footlights, and was the first in Europe to possess a raked floor. In addition, the proscenium arch allowed for activity out of the view of the spectators and inspired the magical effects (*meraviglie*). There was also a theatrical curtain. Buontalenti's inventions and developments in sophisticated stage machinery enabled the appearance and disappearance of people, props, and entire stage sets in fast scene changes. For *Intermedio* 2, perfumed water was sprayed to further evoke the visually represented orange and lemon trees. *Intermedio* 6 required eighty-two

stagehands as well as ninety costumes. Costumes and masks were employed as a contribution to the revival of the ancient Greek theatre.

‘O che nuovo miracolo’ was composed for the ballo-finale of *Intermedio* 6 by Emilio de’ Cavalieri, and then the words were written after Laura Lucchesini composed the ballet music. Performance is process oriented and process implies that things have change over the course of preparation. Aside from musical considerations, this procedure of fitting the words to the already composed music would have been considered radical at the time. It can also be considered a new departure in staging, in which music and choreography came first, with text setting as a follow-up. Under the name ‘Il Ballo del Gran Duca’ and ‘L’Aria di Fiorenza,’ innumerable versions of this piece exist in later versions: for lute by Kapsberger and Besard, for keyboard by Frescobaldi and Sweelinck, for viol consort by Peter Philips, for eight-part instrumental canzona by Viadana, and in multiple arrangements by Adriano Banchieri.

Alongside the large instruments, like harpsichords and organs, were small instruments such as lutes, which could be carried around the stage. The larger instruments may have been hidden from view by stage props or even played slightly offstage. In 1589, it was not unusual that a virtuoso singer like Vittoria Archilei also accompanied herself on the lute or that Giulio Caccini played the harp as a part of the musical performance and the dramatic action. This tradition of onstage instrumentalists as part of the action did not continue into early opera.

*

La Pellegrina and the Birth of Opera

An in-depth study and mastery of comprehension of the variety of the musical forms of the 1589 *Intermedii* is absolutely essential for a real understanding of early opera, in particular Monteverdi’s *L’Orfeo*.

A comparison of two sources dealing with the subject of ‘continuous dramatic action,’ a classic prerequisite for ‘opera’ is revealing:

1586: But let us now tell of the marvels and wealth of the *intermedii*... and let us state what was the poet’s intention when, at the start, he set himself to find a plot for the performances of these *intermedii*. It was this: to find one single theme from which all six *intermedii* would spring. But then he decided to aim at variety above all else. And seeing that it was better that his invention should be many stranded, he attempted in all ways to make this unity consist of variety and disunity, and in this he succeeded, so that all those good things which befall mortal man,

as represented in these *Intermedii*, they all appear to occur as a result of this most happy wedding.

1589: Bardi did not consider a single plot for the *intermedii* to be appropriate, considering that it would be enough to have to follow that of the comedy. Furthermore, had he chosen a single continuous plot, he would always have been committed to following that single thread. There always seem to be good and bad sides to this: actually, it would have restricted the artist’s freedom, without seeming to bring too much novelty to please the connoisseurs.

The concept of opera began when the *intermedii* became more important than the genre they were intended to accompany. This turning point was actually provided by audience reaction: the audience quickly became enamoured of the combination of music and staging.

Several early operas are lost, including Peri’s *Dafne* (libretto by Ottavio Rinuccini), performed in 1598 but perhaps begun as early as 1594—only about six fragments survive. The next fully surviving operas are Peri’s *Euridice* (libretto by Rinuccini) of 1600, Caccini’s *Euridice* (libretto by Rinuccini) of 1602, Monteverdi’s *L’Orfeo* (libretto by Alessandro Striggio the Younger) of 1607 and Marco da Gagliano’s *Dafne* (libretto by Ottavio Rinuccini) of 1608. All of these works incorporate texts that follow a continuous dramatic action.

‘Dal vago e bel sereno’ is first performed as an instrumental overture then sung. This practice survived into early opera. The A-B-B form was adopted as the standard vocal pattern, only to be replaced when the *da capo* pattern became the most popular later in the seventeenth century.

Bardi’s Camerata had been fascinated with the tradition of singing solo music with the accompaniment of a consort of viols to recreate antique practice. In early opera, the idea of the viol consort was replaced with use of chordal instruments such as the chitarrone or harpsichord.

Solo singing and the *lamento* were developed in early opera to increase the audience’s fascination with the emotional state of a main character. ‘Dalle più alte sfere’ from the 1589 *Intermedii* is among the first bravura coloratura recitatives for the theatre. ‘Dunque fra torbid’onde’ is in fact a *lamento* which employs echo and repetition, two of the devices retained in early opera. The *lamento* was also employed in early opera by Monteverdi, as evidenced by such works as ‘Possente spirto’ from *L’Orfeo* and the ‘Lamento d’Arianna’ from *Arianna*.

Raphaël Pichon with the Chœur Pygmalion



As tragic endings were seen as unfavourable, the necessity of the 'happy ending' had to be addressed in the creation of early opera. The libretto with the tragic ending of Monteverdi's *L'Orfeo* was published at the time of the first performance in 1607 while the publication of the musical score incorporates a happy ending (*lieto fine*). We do not know which version was actually performed in 1607 as the only surviving document is the libretto. Musical performance was part of an ongoing creative process, so it is altogether possible that the version that Monteverdi used for the first performances did not necessarily follow the libretto to the letter.

Cavalieri's 'O che nuovo miracolo' which closed *Intermedio* 6 inspired the tradition of the later opera finale. In the 'concertato finale,' music was often of secondary importance to the stage action. Opera, celebrating staging rather than purely musical performance, was born.



Raphaël Pichon

Provocative Observations on Claudio Monteverdi

My own preoccupation with the works of Monteverdi springs from a very simple observation: that this music is desperately in need of interpreters. The best interpreters divide their time and energy between the composer and the audience. The public—at least, the public for which influential interpreters strive to perform—divides its attention between the composer and the interpreter. Who, therefore, would dream of apologizing for linking the creators and the interpreters of great musical performances? Thus, Tchaikovsky and Nureyev, Scriabin and Horowitz, Bach and Landowska and Puccini and Callas are inseparably linked without either composer or interpreter being compromised.

The performance of Monteverdi did not get off to a particularly good start in the twentieth century. The old madrigal recordings by Nadia Boulanger, for instance, are negligent in variety, sound and expression. They are of purely historical interest. Those interested in historical performance should not confuse her approach with the immense, innately virtuoso playing and understanding behind, say, Landowska's *Goldberg Variations* or Schnabel's Beethoven sonatas. Subsequent Anglophone attempts at Monteverdi interpretation in the 1960s fared little better, relying on a deadly lack of expression and colour which is the least interesting option for any distinguished performance of this repertoire. One of the greatest musical errors ever made was to consider Baroque music as a Neoclassical movement when it was always romantic, passionate music both in its creation and its performance, and it should be known as such today. Clearly, then, it is of the utmost importance that recordings should not be regarded as the rule for performance practice.

Only recently I read an interview with an influential orchestral conductor on the back page of the *International Herald Tribune*. He was asked why he had not entered the world of period instrument performance or Baroque music, since his training (English choir school plus organ and piano) qualified him so perfectly for this. It was then that I understood that the no-risk, intellectual approach to packaging an earlier music performance completely misrepresented this music. It relied entirely on academic standards that had little or nothing to do with shared musical experience and everything to do with standardization.

The creative sterility imposed by print rather than performance in a fluid and highly charged articulation of emotional expression is evident to any musically literate person who listens to works from this period. The idea of swift change from one emotion to another, from one affect to another, from one sound world



Skip Sempé, Katharina Wolff, Michel Murgier, Mike Fentross, Jay Bernfeld,
Guillemette Laurens, Manfredo Kraemer

to another, is completely contrary to modern conservatory training, in which sobriety and reliability are the hallmarks of deadly and deadening performances, non-events which shun all virtuosity and refuse any possible risk of contact with the listener, in which ornamentation and improvisation are forbidden because they can be criticized as part of a personality cult, in which risk is avoided in the name of non-interpretative conformity to the printed page: effectively the abandonment of the music by the performer.

This brings us to the key question: what is the point of Monteverdi's drama? At the premiere of Monteverdi's *Arianna*, the public wept during her *lamento*. It seems to me that if a performance today does not leave the listener similarly dumbfounded and breathless, Monteverdi's magic is not being achieved. There can be no substitute for passion. The text and music of the 'Lamento d'Arianna' demand a depth of interpretative expression that is faithful to its own truths and not 'cabined, cribbed, confined' to the sterile boundaries of academic conformity. And in the 'Combattimento di Tancredi e Clorinda', too, we are confronted with twenty minutes of dramatically changing human emotion, covering a range and intensity of feeling never experienced within such a small space of time before the premiere of this extraordinary and important work.

Musical expression in the seventeenth century is exceptionally concerned with virtuoso sound production and projection as an integral part of the composer and performer's musical idea—it is as much part of the musical concept as are the form and content. All the best composers of the time expected the ultimate in variety of sound, expression and nuance, drama and emotion on a grand scale. This was, after all, the period that saw the birth of 'the grand manner.' Monteverdi's fiendishly difficult vocal writing becomes impossible when subjected to the metronomic delivery we find in much of the early music movement's 'anti-vocal' approach. *Recitativo*, a musical form based entirely on language—not on upbeats, downbeats and cut-offs—should never be conducted. It is in its very nature to resist any form of interference with the language's own rhythmic freedoms.

In musico-historical terms, we might say that it is with the works of Monteverdi that we enter the arena of opera. Unfortunately the tics and habits which are part of the current vogue for performing and recording seventeenth-century operas are based on a total and uniquely contemporary misunderstanding of what makes a truly great voice, a truly great instrumentalist or a truly great continuo player. Never before has the letter been so slavishly preferred to the spirit—an especially ironic situation with regard to Baroque music, with its patterns of improvisation and virtuoso interpretation. Monteverdi's musical language (Italian, vocal and instrumental) is largely misunderstood in our time.

For that matter, much of seventeenth-century musical language is under-interpreted. Why is this? Because there has been too much theory and not

enough listening. The first thing is to forget everything theoretical. Any reliance on historical information or documentation is useless to the act and art of musical performance. That is not to deny its value as background knowledge, but such knowledge is useless unless it leads to beauty through the skills of singers or instrumentalists who have gotten past the point of believing in anything but an enthusiastic public reaction to their own instincts.

The whole idea of ‘authenticity’, of getting it ‘right,’ is a sure way of getting it wrong. Music of the seventeenth century—indeed, of any century—is always ephemeral and never finished. Catering to the modern idea that any performance defines a static work, for example, by limiting or omitting ornamentation on a recording because it will be heard more than once, is terribly distorting. Such an idea owes more to modern concepts of reference and analysis than to the realities of music-making. You can’t take the 1623 print of the ‘Lamento d’Arianna,’ for instance, and create a definitive performing edition for our time. This approach totally misses the point. Of course, you have to look at all the sources, compare everything and know everything. Knowledge of the harmonic richness of the five-voice madrigal version of the ‘Lamento’ can be very influential in performance. And of course one also finds simple errors in early prints that need amending: in the case of the ‘Lamento,’ one finds them by checking against the autograph copy in the hand of Monteverdi’s important contemporary, Luigi Rossi. But this process only creates the material from which we interpret; it never substitutes for the experience of interpretation.

Yet this approach has been responsible for the production of a strictly twentieth-century instrumental delivery, associated with the values instilled into conservatory students and competition winners and with ‘professionalism.’ Nothing could be further from Monteverdi’s dramatic intentions than the twentieth-century concept of ‘right’ and ‘wrong’ versions. It is evident that the only hope is to take a radical departure and follow instinct rather than ‘credentials’. We should use the surviving material as it would have been used in its own time.

Capriccio Stravagante’s performances shed new light on the marvels of Monteverdi’s time, the ‘Combattimento di Tancredi e Clorinda’ and the ‘Lamento d’Arianna.’ Through experimental work methods, we have tried to dismiss the widespread modern idea that earlier performance conditions—pitch, temperament, standard continuo group, etc.—were standardized. Listeners are sometimes surprised to learn that both the continuo and the instrumental passages for the continuo strings playing in consort are all completely improvised. Nothing that Capriccio Stravagante does—vocal approach, instrumental sound, ornamentation, improvisation and the use of effects that are successful only in free and expressive meter—is tied down to current practices of early music performance.

We deliberately opted for the most exciting, beautiful, sparkling and rare Monteverdi performances we could imagine, since our reason for performing this music in public and on disc is to bring it into vogue for the widest possible music-loving and experience-seeking audience. In our preparations we relied on experience in preference to hearsay and conjecture. We insist on breaking bad habits that have become the trademarks of unambitious and indifferent performances of Baroque music. Enhanced animation and dramatic conviction on the part of the musicians who furnish the continuo are key to the result that we believe to be faithful to the composer’s own theatrically colourful intentions.

In our Monteverdi performances, our first aim was to restore that sense of theatre that was such a great part of all forms of artistic activity in the seventeenth century. This drama, this theatrical magic, must come through even on a recording. We seek to create an experience that has been rehearsed under theatrical circumstances, in which things are constantly in flux. One of our major tenets is that fear of error has no place in music. If you are uncomfortable with the repertoire, you should try performing something else. We believe strongly that the risks taken by real virtuosos, real soloists and first-rate chamber musicians provide the only honest solution for the portrayal and animation of Monteverdi’s genius. That was how it was in the composer’s day—why should we settle for less in the twentieth-century? In short, we are trying to rediscover the drama and vitality of this music and knock people out with it.

And here I must say that it is simply not true that ‘anyone can play Baroque music’—not everyone is an opera conductor, choir conductor, vocal coach, language coach, brilliant continuo player, brilliant ensemble player, brilliant harpsichordist, brilliant historian, brilliant instrumentalist, brilliant musicologist, brilliant singer, brilliant soloist. Brilliance was what counted in seventeenth-century musical performance and creativity. The musical culture of the time was not concerned with modern standards of academic exactitude. It was concerned with the passionate expression of what were held to be valid truths.



Monteverdi: Emotional Complexity and 'Urtext' Editions

Skip Sempé in conversation with Thomas Mace

Thomas Mace: Despite the tremendous fame of the 'Lamento d'Arianna' in Monteverdi's time, the music survives in shockingly incomplete form. This is an extreme case, but does the lush sound of your ensemble depend on reconstruction or orchestration?

Skip Sempé: If you mean that in the usual twentieth-century sense, not at all. We use the surviving material as it would have been used then. Our style and the continuo instrumentation are shaped by many sixteenth- and seventeenth-century musical sources like the 1589 *Intermedii* for *La Pellegrina*, *L'Orfeo*, 'Con che soavità' (from Monteverdi's seventh book of madrigals) and the 'Combattimento,' as well as the instrumental ensemble music of Castello, Marini and their circle. But did I sit down and recompose Monteverdi à la Stokowski? Not at all.

Thomas Mace: Do you see yourself as creating definitive performing editions of the 'Lamento d'Arianna' and the 'Combattimento'?

Skip Sempé: First and foremost, what I've made is a performing version of the 'Lamento d'Arianna' for a particular singer. Here, I've followed the practice of any seventeenth-century composer by flattering the abilities of all our soloists, vocal and instrumental. All early composers had the habit of writing and arranging for specific performers; a capable twentieth-century interpreter must do the same. It's like casting a play—the art of putting fascinating interpreters together for a specific repertoire or a specific event and letting them do what they want. Our casting for the 'Combattimento' is, for instance, based on the Baroque ideal of drama in its ancient sense, 'action', as the *concitato* (agitated) style was foremost in Monteverdi's mind when he created the 'Combattimento.'

But as far as the idea of creating an edition goes, the idea itself is off the mark. The modern idea of Urtext, a musical work fully defined by notation, is useless in all the dramatic works of Monteverdi. How can there be an Urtext when the performers improvised so much of the music?

So much of seventeenth-century music is continuo playing, an art of total flexibility to serve the style of a particular interpreter. One chronicler reports that the string accompaniment in the first performance of the 'Lamento d'Arianna' continuously changed its sound with every change in the music. In fact, Nikolaus Harnoncourt recorded it this way with Cathy Berberian in the 1970s. I understand this as the high art of improvisation, a freedom that I think has become the trademark of Capriccio Stravagante's performances.

Keeping Time With Silence

A number of years ago, I had a fascinating experience with an antique metronome while visiting Michael Latham in the Hague. I recounted this experience, via e mail, to about two hundred musicians.

Though my e mail was undertaken essentially in order to be provocative, I was quite surprised to receive many dozens of responses, all completely speculative. Only one person knew the answer. Here is the exchange.

*From: Skip Sempé
Subject: The Metromone
Date: 4 November 2007*

Greetings, with a question -

I saw one of Maelzel's original metronomes in the Hague in a private collection a few weeks ago.

Supposedly there are only 3 or 4 still in existence.

Fascinating object; IT IS SILENT, because that how Maelzel intended it...

They were never intended to practice with.

So, this is the question: who got the idea that a metronome should tick, and how long have they been ticking?

Skip

*From: Jed Wentz
Subject: The Metromone
Date: November 5, 2007*

Hi Skip,

D'Onzembray invented the first ticking metronome, which he called the metrometre, in 1732. It was a flop, because, according to Diderot, you had to play in time with it.

And, he says, there are no 4 bars of an air that have the same tempo. This is in the articles I wrote on French music and rubato for the *Tijdschrift Oude Muziek* about 12 years ago... (1998, No. 3 and 4).

All the best,
Jed

Sacra / Profana: A Baroque Mission Statement

The idea of the sacred and secular in the seventeenth century indicates that these two elements, so separate now, were more or less the same thing during Purcell's lifetime. Vocal texts alone determine the difference between the two, and in instrumental music, we are always left to our own imagination. Instrumental works of Monteverdi, Purcell, and many other composers of the seventeenth century are no less sacred or religious than works of Bach for organ or orchestra. The terrestrial and divine are linked by a human being that takes the form of a composer, instrument maker or interpreter.

This is why a 'pastiche' represents a concept well known in the seventeenth century, that is, an invention based on a knowledge of a long tradition and good taste. The present moment reigns. This idea must never be conflated with the idea of detached works joined for no real reason in a poorly defined progression. A pastiche is not a recital of 'greatest hits'—although 'greatest hits' certainly existed in the seventeenth century. Rather, a pastiche is a new interpretive idea that exposes a set of works in a completely unexpected manner. This process can also link the four categories of music—instrumental, vocal, sacred and secular—, even the music of different composers.

Now that we engage in the dangerous habit of reserving the word 'creation' solely for contemporary music and art, it is high time that we look past our own noses to develop a sensitivity to beauty that will allow the listener to experience 'creation' via an aesthetic in which the contemporary does not come into play.



Rameau's Funeral

The *Messe des morts* of Jean Gilles, who, like François Couperin, was born in 1668, was the most famous of all French Requiems and was performed throughout the eighteenth century. The original version was finished by 1705 and was performed at the funerals of Gilles himself (1705), Campra (1744), Royer (1755), Rameau (1764), Stanisław Leszczyński (1766) and Louis XV (1774). As performances of the work became more frequent, it became traditional for Michel Corrette's mock-serious *Carillon des morts*—in F major and marked 'tristement'—to be heard in conjunction with the *Messe des morts*. The *Carillon des morts* imitated the bells of the cathedral of Rouen, which were reputed to be the most lugubrious of all Christendom...

It is absolutely astounding that the most 'classic' Requiem of the Grand Siècle should have served as the funeral music for Rameau, the most gifted and forward-looking composer of eighteenth-century France.

Early eighteenth-century sources reveal that the composition of the *Messe des morts* was the result of a commission. Apparently, there was no discussion of money between the composer and the patrons, and when it came time for Gilles to be paid for his work, he made it clear that, considering the quality of his investment, the proposed compensation was a bit too unflattering. He declined payment and repossessed his *Messe des morts*, stating that, under the circumstances, he would rather it be used for his own funeral. And that is exactly what happened.

In consulting all the sources, many copied in Paris and in Toulouse—at least twelve survive from the beginning of the eighteenth century until 1764—, we find that the work underwent numerous revisions and alterations, particularly concerning instrumentation. The expression markings for individual movements also vary from one version to another.

Nearly sixty years after its original performance, François Rebel and François Francœur of the Concert Spirituel arranged the *Messe des morts* for Rameau's memorial services in the Oratoire du Louvre on 27 September 1764. The score, which Michel Corrette may have prepared for publication, survives in Paris at the Bibliothèque Nationale de France.

Rebel and Francœur 'updated' the *Messe des morts* for the 1760s while incorporating musical references in homage of Rameau. The 'updated' instrumentation added oboes, bassoons, horns, contrabass and muted timpani.

The 'homage' included parodies from Rameau's 1737 *Castor et Pollux* ('Que tout gémissé' and 'Séjour de l'éternelle paix') set with sacred Latin contrafacta and recycled as movements of the *Messe des morts*. For this special occasion, both sacred and profane music were used together to create a pastiche.

With Capriccio Stravagante Les 24 Violons and the Collegium Vocale Gent, we will commemorate the 250th anniversary of Rameau's death with performances of music heard at his memorial services in 1764. The program that not only includes the 1764 version of Gilles' *Messe des morts*, but also music from *Castor et Pollux*. A contemporary source that describes music from *Dardanus* as also having been performed serves as the inspiration for programming great beauties of *Dardanus* as well.

Paradizo is planning the world-premiere recording of this work as a CD-Book for release in 2014 that will include facsimiles of surviving eulogies for Rameau from 1764 and 1765.



Jasu Moisis

François Couperin Backstage: The Art of the Pastiche

Your aim was to show us the theatrical side of Couperin and therefore a Couperin who is very different from the usual image we have of this composer...

Couperin was reputed in his time for the intimacy of his works. He was a man with a secret garden, a precursor of the great classical composers. Yet Couperin was Baroque through and through. He was a great society man—perfectly skilled when it came to expression and dramatic effect in his instrumental works. I wanted to bring out and recreate the theatrical side of Couperin with a prologue, a few divertissements and a conclusion. But there was a problem. Although the *Concert dans le goût théâtral* was originally written as an *acte de ballet*, we had to face the fact that the chaconne was missing, so we would have to replace it. We made a transcription of 'L'Amphibie,' which Olivier Fortin and I arranged for two harpsichords from one of Couperin's *pièces de clavecin* (Livre IV, 24e Ordre).

What was the origin of your idea of putting together this programme? How did the adventure begin?

About fifteen years ago the musicologist Peter Holman put forward the fascinating idea that Couperin's *Concert dans le goût théâtral* was originally an *acte de ballet* in four or five parts, some of which had been irretrievably lost. That being so, why not take it to its logical conclusion and create a real pastiche, bringing together Couperin's *Concert dans le goût théâtral* and his *airs de cour* (*Airs sérieux et à boire*) to form a light divertissement, very much in the seventeenth-century spirit and modelled on the short operas by Charpentier and Lully.

Your program, composed of a series of tableaux, departs from the continuity of the Concert dans le goût théâtral as it appears in Couperin's score.

It must be remembered that in sixteenth-, seventeenth- and eighteenth-century musical scores, the pieces are not necessarily presented in order. Sometimes we have no idea whatsoever of the order of performance in concert. It was the musician who decided on the order according to the constraints and opportunities of the moment. The pieces could even be performed individually. I remember reading in the preface to an edition of harpsichord pieces by d'Anglebert that, in some cases, the vaudevilles had been placed at the foot of the page simply to avoid leaving an empty space... So when it came to deciding on the order we were going to use for our 'soirée,' we relied entirely on our own experience of musical tradition. It could have begun either with a dance or an overture, but an overture generally announces that the curtain is about to go up. Many things can happen before that, though, so we decided

to put off the overture until the first *divertissement* or 'tableau.' The same goes for the *chaconne*: it does not necessarily come at the end or at the beginning. As we had to make up for its absence, we had to decide where to add the 'missing link'... Men of the theatre were familiar with such practices at that time: they would adapt to the requirements of the situation by re-shaping their work, taking inspiration from others, giving new meaning to old works. Isn't that what Molière did?

The Concert dans le goût théâtral is intended for 'all sorts of instruments.' How did you choose which instruments to use, strike the right balance between the different sound textures and decide how to highlight each instrument? How do the instrumentation and the 'direction' of large Baroque orchestras influence expression and the sound?

Our prime concern in this project was the organization of the instrumental timbres. To my mind, expression is so much more important than all the rest. We shall never know how the music was prepared or how it sounded. There are, of course, conventions that cannot be ignored, but the idea we have today of the Baroque orchestra is very simplistic—ten to twelve instrumentalists and a harpsichord to make it sound nice and Baroque!—, an idea based on the orchestras Bach used in Leipzig for his cantatas, orchestral suites and concerti. But the orchestras used at Versailles or in Madrid, Rome, London, Vienna and Hamburg were much larger than that!

It is generally believed that the first violin directed the Baroque orchestra. But either the voice line—possibly played by the first violin—or the bass line and the resulting harmony determined the lead in Baroque music, in fact. In my eyes, the bass is very important; it encompasses all the bowed instruments—cellos in C, bass violins in B-flat, six- and seven-stringed bass viols, violones in G and in D, double basses—and also the plucked instruments. *Capriccio Stravagante* brings together bowed instruments, bass bowed instruments and plucked instruments (two or three harpsichords, one or two harps, two, three or four theorboes)—that is one of its typical features. Our sound is based on that deep register, which provides a sort of rich cushion.

But you also pay very great attention to the voice...

It is really the same thing for me. Both the voice and the bass line are necessary. There is a tendency nowadays in Baroque performances on stage, in concert and on recordings to give priority to the voices at the expense of the instruments. As if the aim of an interpretation was not to bring out all the elements of the score! In any case that is what I believe... Everything I do tends to defend and illustrate the underlying principle of bringing out all the elements in the score. We are passionately interested in rich vocal and instrumental sound.

Reconstruction, re-creation for orchestra... your interpretation is in fact a creation.

Afterwards it is difficult not to hear the Concert dans le goût théâtral as anything other than an operatic pastiche!

As early as 1932 Alfred Cortot recorded his own version of the *Concert* using a wide variety of instruments. But from the 1950s onwards—except in the case of revivals of long-forgotten early works or first performances of contemporary compositions—interpretation was no longer regarded as an act of artistic creation. Excluding the act of interpretation from the field of creation was a very big mistake. But all that changed with the visionary ideas of Harnoncourt and Leonhardt. Thanks to their open-mindedness, interpretation became a real adventure in artistic creation. But the inventive and creative potential was no doubt kept in check by their Germanic culture, a culture permeated and governed—sometimes excessively so—by the influence of the sacred and secular works of J.S. Bach. Without underestimating the contribution made by those great pioneers, it is high time all that was demystified or demythified—particularly where the interpretation of seventeenth- and eighteenth-century French music is concerned. Sometimes I get the impression that interpretations of those repertoires, which are highly popular with audiences both in France and elsewhere, still conform all too often to the ideas of those great pioneers of the 1970s and '80s. And without wishing to be controversial, I will say that forty years of conformism is a bit too much for musicians, concert audiences and those who listen to recordings. An interpreter who is sincere must constantly be able to experience and pass on the thrill of adventure, the ecstasy of discovery...



Connoisseurship for Creative Interpretation

Speculative Reconstruction versus Fearless Abandon

The past four decades (1962-2002) have been particularly rich in the discovery of forgotten repertoire and have fostered a tremendous acceleration in momentum for both musical instrument making and a clearer understanding of the fundamental problems that affect the performance of earlier repertoire. Sadly, significantly less progress has been made in the realms of efficient interpretation and effective musical communication.

Now that it is commonly accepted and agreed that speculative 'reconstruction' of what occurred three or four centuries ago is both impossible and artistically fraudulent, a new process of creative translation is finally ready to take center stage. What has been referred to up to now as 'historical performance practice' must be reconsidered and reformulated to simply, clarify, refine, and, if necessary, transform the inventions, conventions, tendencies and traditions of performance practice—which should be coherently defined as rehearsal technique—and recording methods that have become the established norm over the last forty years. We have reached a limit that requires us to reconsider and, in many cases, abandon current rules and norms in order to explore new possibilities of artistic rediscovery.

The 'early music movement' as we know it is indeed over. Henceforward, it will be viewed as nothing more and nothing less than an historical phenomenon. To answer the frequently asked question, 'Yes, it was a fad!' Now that 'together and in tune' are considered a matter of taste rather than a matter of fact, only one question remains: is the performance expressive?

Crusader-Performers

In the decades around 1900, Dolmetsch and Landowska *created* the international early music movement by reviving both the repertoire and the instrumentarium of three centuries of music and instrument making, from 1500 to 1800. Both Dolmetsch and Landowska wrote pioneering books on interpretation, and they both qualified as 'crusader-performers.'

What motivated and galvanized the movement, a century ago and more, in the era of Dolmetsch and Landowska? Curiosity and a real passion for the effective musical communication of a vast and unknown repertoire.

The medium that particularly suited the ambitions, artistic temperament and pioneering spirit of those inspired crusader-performers was the repertoire. Those first generations of crusader-performers expended the enormous efforts required to stimulate curiosity in a rather resistant public. Listeners and performers alike must remember that, in the seventeenth and eighteenth centuries, the composer acted as the crusader-performer. To conflate this issue with that of the 'composer-performer' misses the point.

How did this 'messaging' continue in the 1950s and '60s? Harnoncourt and Leonhardt 'didn't want to change the world,' as Leonhardt put it during a recent BBC interview, 'but simply wanted to see what the music sounded like when it was played on the instruments of the time.'

So what finally killed the movement and proved it a fad?

The attitude of a few individuals, mostly Europeans; their relatively few fans and followers, if we compare their numbers to the multitudes who idolize pianists, violinists, opera stars and conductors; and the marketing campaigns of a handful of recording companies, all of whom were altogether too supportive of the dreary and dispassionate topic of 'performance practice,' which was more or less based on tendencies toward 'non-interpretation.'

Their philosophies have proven to be a sterile and pedantic time bomb, falsely centered on the 'period instruments' issue. A time bomb that has exploded because its manufacturers did not bother to address an essential concern of the technological culture of the waning years of the twentieth century: the choice between acoustic musical instruments and electronic substitutes. Dispassionate sobriety deprives musical performance of its essential qualities of intention, power, drama, and nobility—as Wanda Landowska said, 'The power of sonority is not a novelty.'

The historical performance practice debate has popularized and legitimized an intellectually weak and philosophically dishonest argument designed to remove the ultimate allure crafted into much Western art music. It just so happens that this allure is based on the intrinsic value of the identification, personification, and projection of the magical interplay of masculine and feminine qualities of sound and gesture that governs dramatic delivery and recognition of sensory—or *sensual*—musical messages.

This allure is achieved through full interpretive understanding of the imitation of everyday speech, a process that is generally referred to as 'imitation of the voice.' But the difference between the speaking voice and the singing voice is important to understand. Musicians of the Renaissance loosely referred to this phenomenon when describing the register breaks of singers and the manner in which singers manipulate the various resonant areas of the body as essential aids in musical expression. The head (mask), throat, and chest registers were compared to air, earth and water.

The principles and techniques of artificial corporal detachment have never enjoyed a welcome or long-lasting place in the art of singing or of playing musical instruments. It therefore comes as no surprise that the most visible champions of the early music movement were the male altos, or countertenors. The timbre of their voice is produced exclusively by the head voice, a technique that disregards the possibilities offered by register breaks and relies only on the wind supply that originates from the chest register.

Packaging and Repackaging

2002 marks the fiftieth anniversary of the founding of the legendary New York Pro Musica, a versatile, enthusiastic and talented group of Americans who established a model for the creation of a professional early music ensemble, its administration and funding. From the beginning, in the early 1950s, the New York Pro Musica began presenting 'themed' concert programs and releasing 'themed' recordings which featured vocal and instrumental music, both sacred and profane—'Court and Chapel' anthologies of all the major Renaissance musical traditions with each program or recording focusing on a particular country and time period. This model for the performance and recording of fifteenth-, sixteenth-, and seventeenth-century music became the success formula for programming: the attempt at overcoming a barrier with a well-selected overview of particular Renaissance repertoire within the space of one LP.

The first mission of the Pro Musica and its individual performers was the discovery of the music. They were not concerned with the instrumentarium per se. The director and all the performers considered the instrumentarium important, of course, but only as useful vehicles for their performances, both as individuals and as an ensemble. In concert and recorded performances of Renaissance repertoire, the American invention of individualist presentation did not, however, suffer the same fate that the music of Bach and his contemporaries suffered at the hands of the Europeans in the 1950s. Baroque music had the 'period instruments' battle to fight, as well as the 'stylistic' battle to wage.

We have learned so much from the astute observations of historians and musicologists. We know how many cornettists Gabrieli had at San Marco. We know how many violins Lully had at Versailles. We know how Bach deployed his continuo group. We know how Monteverdi dealt with clefs and transposition in his *Vespers*. We know that Rameau did not use the harpsichord in his orchestra. We know that Bach intended for his *B Minor Mass* to be sung by one singer for each vocal line. We know from Marini that it will not kill the spirit to rehearse. We know from Royer that the performer can span the entire spectrum of tempo and dynamics within a single piece. We know from Froberger that certain pieces can be played with complete disregard for the beat.

But as Leonhardt once told me, all this information forms the strict minimum

of the performer's challenge. Interesting presentation of inadequate information is always designed to make the irrelevant digestible—because there are always missing musical links.

First and foremost, we often do not know why certain things were done as we have been told they were done. The lack of information needed to answer that question of 'why' establishes the refined musical subtleties on which the ultimate success of a performance is based.

The second problem presented by the fruits of this profusion of research is that, despite providing interesting and informative details, the resulting conclusions are not generally inspiring on an evolved artistic level and therefore have virtually no effect at all on the message of the musical performance as it hits the ears and sensitivities of the listener. Historians and musicologists are just dying to know more about the private lives of Handel and Schubert (Lully and Ravel were accounted for a long time ago). Scientists have examined the skull of J.S. Bach at considerable length, in attempt to learn something about this outstanding 'structural' genius.

But the portrait is more compelling than the x-ray.

Luxurious packaging and sexy advertising have more or less overwhelmed the musical content they allegedly promote. Music lovers have become increasingly impatient for the end of the early music fad. They await—and expect—the experience of innovative and re-creative interpretations of such well-known masterpieces as Monteverdi's *L'Orfeo*, Corelli's *concerti grossi*, Lully's *tragédies lyriques*, Rameau's ballet music. These interpretations will demonstrate newly imagined possibilities of acoustic and resonant musical instrument making. They will be the fruits of the obstinate continuation of pioneering performing efforts—the sole responsibility of individual musicians, and not in any way the concern of concert promoters, agents, orchestra managers or record companies. They will enhance the interpretive skills of the musicians of tomorrow.

A source of some aberrant traditions since 1950

Professionally, the locus centrum for the revival of the performance of the music of the European Renaissance and later Baroque and for its underpinnings in performance practice scholarship shifted from Europe to the United States after World War II.

Many of the early exploits in the Baroque field focused on 'historic preservation,' not on the repertoire of a specific country or a specific time, but on the conservation, restoration, playing, and recording of historic European organs. The preservation of these organs and the whirlwind of debate that surrounded



*Galina Zinchenko, Michel Murgier,
Skip Sempé, Simon Heyerick, Myrian Gevers*

some of these individual projects proved incontrovertibly that these instruments were considered historic monuments. The worldwide dissemination of commercial recordings made on historic organs during the 1950s and 1960s made 'sound pictures' of the divergent sonorities of the great organs of the past easily accessible. This was of inestimable value to the burgeoning development of the early music movement. They were the first real 'period instruments' to be taken seriously.

What was performed on these organs?

Baroque music, of course, and primarily the music of Bach and his precursors. Because the majority of 'interesting' organs just so happened to be located in Germany and Holland—or so it seemed—the Germanic musical ideal of performance reigned supreme in the choice of the artists who would receive the honor of recording on these instruments. Meanwhile, few had heard a French Classical organ, because the commonly held opinion was that French music was interesting but not important. And even fewer had heard early Spanish and early Italian organs despite the treasure trove of Spanish and Italian sixteenth- and seventeenth-century keyboard masterpieces.

The Germanic attitudes that effectively suffocated all the competing aesthetic principles for the performance of Renaissance and Baroque literature gained the upper hand in great part because the historic organs, the repertoire, and the artists picked to record that repertoire on those organs was engineered to prove that the only solution to the 'problem' of how to interpret 'serious' European classical music, particularly the music composed before 1750, in the post World War II era was the Germanic one, and that the music of the Latin countries, if it were to be performed at all, would have to be performed according to Germanic tenets of musical interpretation.

The aggressive and arrogant bigotry of this aesthetic argument naturally spread an unhealthy concern with 'cleanliness' and 'propriety' that was deemed to define the 'correct' approach to religious music. Since the historic organs in question were almost always found in churches, it was decreed that the impersonal and uninvolved style of performing religious music had to be imposed on performing styles devised for secular repertoire.

- Do not use a harpsichord in a church cantata or a passion; harpsichords are for the theatre.
- Do not make a false accent.
- Do not use rubato.
- Do not pay attention to the bass line.
- Do not draw attention to detail.
- Do not engage in tension or surprise.
- Do not gesture.
- Do not take advantage of harmonic dissonance.

- Do not excite the audience.
- Do not play fast.
- Do not engage in virtuosity, because virtuosity is vulgar and exhibitionistic.
- And, last but not least, do not play like Pablo Casals, Wanda Landowska, or a gypsy violinist.

These do-nots spread from Germany throughout Europe and to America, contaminating musical training everywhere.

Thankfully, there is now widespread and growing rejection of this false 'ideal,' but the conscious and subconscious remnants of this bastardized and deadly tradition still haunt and demonize us today. Noted performers no longer announce that they 'would prefer a bad performance on the right instrument to a good performance on the wrong instrument.' The observation that certain musicians are attracted to indifferent vehicles for musical expression is reinforced by the reality that, in the early music movement, there has frequently been an identifiable proclivity to perform on undistinguished musical instruments and to sing with inflexible and bland vocal technique.

Musical Tourism

The situation is further complicated by the phenomenon of 'musical tourism.' Musical tourism had its beginnings about five centuries ago. From Dufay to Cimarosa, import and export between European courts and chapels, exchanges that included both composers and performers, was rife among the Franco-Flemish, Spanish, Italians, English and Germans.

This applies to the ancient Germanic-Mediterranean mystique just as actively as it does to twentieth-century European-American traditions. The challenge of bringing the repertoire of Renaissance Spain to life compels the performer and the listener to ponder the relationship between the Old World and the New. Finally, the Mediterranean repertoire has gained a foothold, and today's torchbearers of the Latin aesthetic are reliable, distinguished and sought-after performers in Italian, Spanish and French music of the Renaissance and Baroque periods.

Travel, money and notoriety strengthened various artistic legacies and developed international standards in the art of composition and performance. These musicians exhibit a new level of confidence in the creative vitality of this repertoire, and they will make a lasting impression as new crusader-performers in today's reality check on musical expression.

The Extravagant Caprice: Ethos and Philosophy

Considering the vast corpus of Renaissance and Baroque repertoire, how do you even begin to choose the music you present in concerts and recordings?

Well, for me, the repertoire is not the most important element in the selection process. The most important thing is the choice of the musicians who are assembled to perform the music: that is the 'secret formula.'

What is new about this performance-oriented philosophy in the 'early music' world?

A performance-oriented philosophy is the only one which makes a magical impact on the listener. Performing does not, in the end, have much to do with written music, nor the disciplines of music history and musicology, so the concentration is on musicians and ensemble playing.

How much do you really know, as far as 'book learning' goes, about 'performance practice' in Renaissance and Baroque music?

A lot. But it doesn't matter to me anymore. Book learning is often interesting, it's a curiosity, but it's not really important to performance.

How did you learn that book learning is never really important to performance?

Little by little and over a long period of time. As far as performance practice in Renaissance and Baroque music is concerned, the most important aspect about book learning has been completely neglected. And this aspect changes everything. In the last decade of the nineteenth century, Wanda Landowska and Arnold Dolmetsch began research into what is now called performance practice of early music. What is generally not known is that they interpreted the treatises and various documents they read under the assumption that the tradition of musical communication *had not really changed* since the time of Byrd, Dowland, Purcell, Bach, Rameau... Perhaps there was a lost tradition of playing the harpsichord, the recorder or the viola da gamba, but the tradition of musical communication had most likely remained intact. By the middle of the twentieth century, this tradition of musical communication had been terminated in favour of an academic, sterile, 'style-less style' which has survived to the present day. And it is the individual musician's reliance on this 'style-less style' which has dramatically decreased the audience for classical music. For instrumentalists, the teacher consists of a combination of one's own instincts and the sounds of the best instruments. For singers, the teacher consists of the combination of one's own voice with the counsel of the best coaches.

How do you rehearse?

I like a relaxed atmosphere which breeds instinct, sound, reflex and self-confidence. Without a relaxed atmosphere, the self-confidence disappears and

takes the instinct, sound, and reflex with it. For the instrumentalists, the sound originates from the reflex of the instrumentalist to the acoustic make-up of the sound possibilities of their instrument. For the singers, it originates in their own voice. For both, the exploration of many subtle differences in the variety of attacks which make up the vowel and consonant qualities of instrumental and vocal music keep the communicative intensity at a high level. So, even with a large ensemble, I do not rehearse like a conductor.

You have a reputation for helping both instrumentalists and singers to work together in an extraordinarily cooperative way.

I am fond of exceptional musicians, so I am anxious to share my basic understanding of why I am doing all this in the first place. The science of musical composition has little to do with the science of musical *communication*. In other words, the science of musical composition *cannot* be conveyed without efficient translation into sounds and gestures, which rely exclusively on the techniques of musical communication. A lot of ink has been spilled regarding 'the composer's intention,' but great composers and performers have always been aware of this translation process.

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

Capriccio Stravagante operates in the manner of the seventeenth-century ateliers run by painters or instrument makers. 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. 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 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.

Capriccio Stravagante at the Teatro Olimpico, Vicenza



Exploration de l'inouï

Toute relation artistique commence par une rencontre. Cela peut être stimulant, rafraîchissant et intense. Parfois même un peu déstabilisant. En tout état de cause, il s'agit d'un moment puissant et essentiel de reconnaissance : la confrontation avec une véritable personnalité artistique, capable de conviction et d'énergie auxquelles il sait donner forme. Et c'est précisément ce qui frappe chez Skip Sempé. Ce brillant chef et claveciniste franco-américain n'est pas seulement un chercheur d'une grande originalité, il est aussi doué d'une imagination débordante. Fin intellectuel, il sait défendre brillamment ses convictions en matière d'histoire de l'art. Et sa démarche prend tout son sens à l'aune d'une réinterprétation brûlante d'actualité et toujours pleine de verve. Skip Sempé s'impose comme un musicien exceptionnel qui nous happe dans son univers de sens, pétri d'une palette sonore d'une richesse inouïe. Contemplation, émotion, effervescence, extase : Skip Sempé traverse tous les affects de l'âme humaine.

Il n'est pas pour rien un brillant élève de Gustav Leonhardt. On reconnaît d'ailleurs la marque de fabrique du vieux maître hollandais à l'implacable sûreté, à l'évidence des conceptions de son disciple. Son toucher mérite qu'on s'y arrête : rien de métallique ou de fragmenté qui aurait donné du grain à moudre aux contempteurs du clavecin. Skip Sempé nous raconte une histoire, tantôt réservé et calme, tantôt enthousiaste et exubérant. Écoutez sa sonorité ! Son clavecin est aux antipodes de la monochromie et de l'égalité. C'est un arc-en-ciel ; c'est un feu d'artifices ! Et si c'est illusion, tout est dans ses doigts, ces doigts qui induisent nos oreilles à croire... alors... il faut rendre grâce au prestidigitateur...

Le toucher magique de Skip Sempé est tangible sous une forme différente quand il s'occupe de musique de chambre car il a un remarquable instinct pour découvrir de jeunes talents prometteurs à qui il sait aussi faire une place. L'ouverture d'esprit et l'amitié président d'ailleurs au fonctionnement de son Capriccio Stravagante ; avec ce petit miracle que le résultat musical dépasse de loin la somme des talents individuels de l'ensemble. La souplesse, la ferveur de leurs interprétations découlent très exactement de l'harmonie exceptionnelle qui y règne. Et l'expérience se reproduit avec des ensembles plus fournis — le Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra, Capriccio Stravagante Les 24 Violons — où se déploie la même intensité de communication permettant que leurs concerts se révèlent être de surprenantes aventures à grande échelle.

Ce livre nous offre une série d'aperçus sur une carrière riche et en permanent devenir tant musicalement qu'intellectuellement et esthétiquement. Ces interviews sur Skip Sempé et ces essais signés de lui qui couvrent deux décennies sous différents formats — programmes, notes pour des concerts, interviews pour la presse, notes de présentation d'enregistrements — gagnent en impact à être réunis pour la première fois. Wanda Landowska commença la tradition avec la publication de *Musique Ancienne* et nous avons tous lu les témoignages de Nikolaus Harnoncourt des années 1980. Avec cet ensemble de 5 CDs produits au cours des années, cette offre combine des moments de recherche et des moments de plénitude musicale. C'est en cela qu'elle est absolument unique.

Cette publication est de ce fait un message passionné à l'intention de la prochaine génération. Écrite par l'un des derniers pionniers du mouvement consacré à la musique ancienne, elle souhaite retrouver à la fois une esthétique musicale et une mission artistique qui risqueraient de se perdre trop vite. Mais plus encore, elle continue à remettre fortement en question nos croyances et à mettre au défi nos convictions.

Tolle, lege, audi!

Xavier Vandamme
Directeur, Utrecht Early Music Festival



Le Paradis perdu

L'orchestre renaissance et le pouvoir de la sonorité

Skip Sempé en conversation avec Denis Grenier

Denis Grenier : Vous êtes né en Californie, mais c'est un accident de l'histoire : en réalité, vous avez grandi à la Nouvelle-Orléans, laquelle, si je m'en rapporte à votre tempérament, et à votre musique, me donne parfois l'impression d'être un port de la Méditerranée ; vous me semblez à vrai dire bien italien.

Skip Sempé : C'est tout simplement que j'appartiens à une longue lignée de musiciens — Dufay, Josquin, Froberger, Bach — qu'ont inspirés et touchés le tempérament et les traditions de l'Italie.

Denis Grenier : Au fond, cette musique tout en couleurs, robuste et alerte à la fois, ne s'apparente-t-elle pas au jazz dans lequel vous avez baigné pendant votre jeunesse ? N'y retrouve-t-on pas le ressort de l'improvisation dont est justement faite cette musique spontanée à laquelle ce serait faire violence que de trop la codifier, de trop en définir la trame, de trop en organiser le déroulement, de trop en prévoir le geste ? Une musique faite d'instantanéité ? La danse ?

Skip Sempé : À vrai dire, malgré le milieu dont j'étais issu, c'est surtout la musique de la Renaissance que j'écoutais. Ce sont les concepts de l'improvisation, de la spontanéité, et du « faire croire que c'est facile » que j'ai hérités de la tradition jazz. La musique de danse constitue un pan important des répertoires de la Renaissance et du baroque. Ce qui est novateur dans une exécution réussie d'une musique de danse, c'est le contraste entre la régularité et l'irrégularité du rythme et du geste. Les effets de surprise et de brillance qu'exige la musique de danse sont fondés sur des phrasés et gestes planifiés aussi bien qu'improvisés.

Les interprétations de musiques de danse de la Renaissance (et du baroque, d'ailleurs) qui fonctionnent « sur pilote automatique » ne peuvent que donner une impression appauvrie de ce répertoire. Les meilleurs virtuoses instrumentaux refusent de se laisser enfermer dans un cadre inexpressif, puisque leurs instruments « parlent » de façon tellement plus efficace quand on leur permet de les traiter en vrais vecteurs de la musique, en tirant parti de l'avantage des différents degrés de résonance — dont la résonance optimale, sans nuire à la qualité du son. Ce n'est pas une question de dynamique — fort et doux —, mais bien de résonance. Cette notion de la maîtrise des résonances, sur un instrument soliste, dans un ensemble de chambre, ou dans un orchestre, relève de l'art perdu du jeu des instruments « d'époque ». Bien des soi-disant « orchestres baroques » de nos jours n'ont cure d'appliquer cette technique essentielle, ce qui en fait, en réalité, des ensembles modernes qui jouent sur instruments d'époque. Je n'en parle que parce que le but que s'est fixé Capriccio Stravagante est radicalement opposé à cette conception standardisée. Les seuls instruments ne suffisent pas.



Doron Sherwin

Denis Grenier : À l'époque qui nous intéresse ici, le XVI^e siècle, l'Italie est le foyer de la création musicale et artistique en Europe. N'êtes-vous pas un homme de la Renaissance, un interprète-créditeur ? La partition est un matériau, une esquisse, que vous complétez, que vous transfigurez...

Skip Sempé : La partition est l'œuvre du compositeur. L'exécution est l'œuvre de l'interprète. Dans l'interprétation créative d'une composition de cette période, il est d'une importance primordiale pour les exécutants de rejeter la conception limitée du rôle du musicien-interprète qui s'est érigée en norme à notre époque. Si l'auditeur n'est pas totalement emporté par l'exécution musicale, il est tout à fait impossible que le « message » de l'œuvre soit perçu. Le message du compositeur nous a été transmis par la page écrite, et la tâche de l'exécutant est d'interpréter ce message. L'idée que l'on se fait aujourd'hui de la « création » musicale est devenue trop synonyme, ou bien du travail des compositeurs vivants, ou, dans le cadre d'une musique plus ancienne, de l'acte de ressusciter un répertoire oublié.

Il faut se rappeler que l'acte de création interprétative a son existence propre, qu'il est même l'ingrédient le plus essentiel de la recette qui assure une exécution exceptionnelle. Donc, nous ne négligeons pas cet aspect de l'interprétation. L'ornementation extraordinaire (dans la tradition de la diminution) à laquelle les musiciens s'adonnent ici, fait partie intégrante de la tâche de l'interprète. À notre époque, un directeur musical peut très bien demander à son ensemble d'éviter l'ornementation, mais, au XVII^e siècle, un instrumentiste ou un chanteur ne sachant pas créer des décorations brillantes aurait été considéré comme un amateur. Au-delà de ce type d'invention, nous avons également réalisé des transcriptions instrumentales de pièces vocales, comme cela se faisait couramment à l'époque. Ce genre d'arrangement recèle pas mal d'astuces. Même une musique d'apparence relativement simple sur papier exige bien des décisions d'ordre musical. De telles décisions ne sont ni intellectuelles, ni historiques, ni musicologiques. Elles concernent exclusivement l'interprétation et l'exécution. Une indication imprimée sur bon nombre de ces partitions suggère une exécution « per ogni sorte di strumenti » — pour toutes sortes d'instruments. Les différentes possibilités instrumentales amènent une variété de solutions et d'arrangements, paramètres que nous avons donc intégrés dans notre interprétation.

Denis Grenier : Venise n'est ni Rome, ni Florence, la Renaissance vénitienne a son propre caractère, et la musique vénitienne sa propre palette sonore. Comment définir cet univers musical vénitien, et sa spécificité, en soi, et à travers ce projet ?

Skip Sempé : Venise goûtait les sonorités splendides et robustes. Vous souvenez-vous de Thomas Coryat, cet Anglais excentrique qui a voyagé à pied jusqu'à Venise ? Il a écrit ce que l'on peut considérer comme le premier guide de voyage de l'Europe, *Coryat's Crudities*, publié en 1611, dans lequel il décrit en effet une expérience musicale particulièrement spectaculaire de 1608, au chapitre intitulé *Observations of Venice*. On imagine le jeune joueur de viole de Londres, qui fait sa première visite à Venise vers 1600. Le programme musical de la soirée est

constitué de canzone, de musique de danse, de madrigaux et de transcriptions instrumentales de ceux-ci. Il produit une pavane de son ami Holborne, qui vient juste de sortir de l'imprimerie, et demande à ses hôtes de la jouer « à la manière de Venise ». Lui qui se contente d'habitude de cinq violes et d'un luth, est tout étonné d'entendre cette « consort music » interprétée par vingt-trois instrumentistes.

« Ladite fête se composait essentiellement de musique, tant vocale qu'instrumentale, si bonne, si délicieuse, si rare, si admirable, si excellente, qu'elle ravit et étonna tous ces étrangers qui n'avaient jamais rien entendu de semblable. Mais comment elle affecta les autres, je ne le sais point ; pour ma part, je peux dire que je fus pour l'instant transporté avec Saint-Paul au troisième ciel... Ils furent parfois seize à jouer ensemble de leurs instruments, dix saqueboutes, quatre cornets, et deux violes de gambe d'une taille extraordinaire ; parfois dix, soit six saqueboutes et quatre cornets ; parfois deux, un cornet et un dessus de viole. De ces violes, j'en ai entendu trois, dont chacun jouait si bien, surtout un que j'ai aperçu était mieux que les autres, que je n'ai jamais entendu pareil. Ceux qui jouaient les dessus de viole, chantaient et jouaient ensemble, et quelquefois deux musiciens jouaient du théorbe en chantant, ce qui a donné une musique d'une douceur admirable [...] chaque fois que plusieurs musiciens jouaient, ils étaient accompagnés par les orgues, dont il se trouve sept beaux spécimens dans cette salle, alignés sur une rangée. »

Venise fut également l'une des grandes capitales de l'édition européenne à l'époque, de sorte que la diffusion du répertoire de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e fait partie de la contribution culturelle de Venise à l'histoire de la musique.

Denis Grenier : Le style du *Capriccio Stravagante* est fondée sur la recherche d'un son, d'une sonorité originale. Il y a dans ce discours, à la fois une musicalité qui s'affirme avec vigueur, un côté profondément ludique, une expérience de la sensualité, une respiration, un arôme, une somptuosité...

Skip Sempé : Le XVI^e siècle a connu bien des développements importants et passionnants dans le domaine de la lutherie. Par exemple, on a inventé les instruments de basse. Auparavant, les instruments de grande taille (comme la basse de viole ou la basse de saqueboute) étaient inconnus : l'*instrumentarium* était plus ou moins divisé en instruments « doux » (à jouer à l'intérieur) et « forts » (à jouer à l'église et en plein air). Ces deux catégories d'instrument créaient une certaine dynamique, mais ne permettaient pas la somptuosité qu'allait donner l'invention des instruments de basse au XVI^e siècle. Cette innovation créa une sonorité inédite, et ouvrit donc à la composition et l'interprétation un terrain entièrement neuf, sur lequel allaient éclore, au cours du XVII^e siècle, à la fois la monodie accompagnée, l'ensemble instrumental et l'orchestre.

Denis Grenier : *Quelle est la part des instruments? Le Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra ?*

Skip Sempé : La question qui se pose souvent est de savoir ce qui est apparu le premier entre l'instrument et la composition musicale. Je suis pour ma part convaincu que de façon générale c'est l'invention de l'instrument qui a primé, c'est-à-dire que c'est l'apparition de l'instrument qui a inspiré la façon de composer pour cet instrument. L'idée que c'est le compositeur qui a tout inventé est une notion erronée qui a émergé au XIXe siècle. Voilà, en fait, tout ce que nous pouvons réellement dire sur la musique, car l'interprétation est indissociable de l'exécution.

Denis Grenier : *Le Capriccio Stravagante et son « chef » ne sont-ils pas prêts pour l'opéra du XVIIe siècle ? Après tout vous avez jadis fait des intermèdes de La Pellegrina qui auraient mérité d'être ressuscités. Et Monteverdi ?*

Skip Sempé : L'opéra constitue une autre splendeur de Venise. Bien que *La Pellegrina* fût une affaire florentine concernant la cour des Médicis (mais notons que la partition fut publiée à Venise), l'instrumentation de ce dernier grand « spectacle » de la Renaissance est celle des couleurs bigarrées de l'orchestre du XVIe siècle. Monteverdi utilisa cet orchestre de la Renaissance, lui aussi, dans *L'Orfeo*, puisque les sonorités de cet ensemble étaient censées à elles seules évoquer le monde de la fable antique. Plus tard, dans *Poppea* et *Ullisse*, les temps avaient changé, et Monteverdi aussi.

Nous avons redécouvert cette sonorité extraordinaire de l'orchestre de la Renaissance, sonorité encore inouïe à notre époque. Ce qui l'a rendue possible n'est pas la simple décision de jouer sur « instruments d'époque ». Non, ce qui a permis cette redécouverte, c'est la réunion d'un groupe de virtuoses exceptionnels qui jouent avec une totale liberté d'expression musicale et un abandon instrumental vivifiant, encouragés en cela par le fait qu'ils n'ont pas peur du « chef ».

La lettre est morte. Seul survit l'esprit, car tout le reste n'est que superficiel.



Sentimentalité transcendente

Quel sens peut-on donner ici à « Paradizo » ? Comment ce concept est-il lié à la musique, et à cette musique en particulier ?

Cela renvoie à l'idée d'abandon, de renoncement. C'est en fait un sentiment si déchirant qu'il va au-delà de toute sentimentalité. La musique Renaissance est l'un des points forts de ce phénomène. Prenez le « masque » élisabéthain, par exemple. En général, ces masques n'étaient représentés qu'une seule fois. Conçus comme des événements uniques, ils présageaient même parfois de mauvais augures lorsqu'ils étaient rejoués. Il faut vivre dans l'instant : goûter le moment présent et le laisser filer. Aujourd'hui, au contraire, on considère souvent comme une perte de temps le fait de s'investir et mettre toute son énergie dans quelque chose qui ne se produira qu'une seule fois. La magie provoquée par le son des instruments acoustiques, associée à cet art et cette science presque oubliés de la facture instrumentale, unissent dans un commun effort musiciens et facteurs. Et malgré le fait que tout, autour de nous, soit devenu de plus en plus répétitif, routinier, imité, standardisé, et de moins en moins éphémère, la beauté reste encore la chose la plus provocante sur terre. Et elle en devient d'autant plus puissante qu'elle est mémorable.

Comment et quand avez-vous découvert ce répertoire instrumental de la Renaissance ? A travers la musique du Fitzwilliam Virginal Book, que je jouais à longueur de temps et qui me passionnait quand j'étais adolescent à La Nouvelle Orléans, et aussi grâce à mon premier professeur, Milton Scheuermann.

A l'époque jouiez-vous ce répertoire ou étiez-vous plutôt un collectionneur de partitions, de livres et d'enregistrements ?

Je jouais cette musique sur un certain nombre d'instruments. A l'époque, j'étais alors beaucoup plus intéressé par la musique Renaissance que par le répertoire baroque, et cela m'a d'ailleurs appris quelque chose d'important : interpréter la musique de danse de la période baroque est presque impossible sans avoir vraiment intimement conscience de la façon dont fonctionne la musique de danse de la Renaissance.

Qu'est-ce qui vous attire avant tout dans le répertoire instrumental de la Renaissance ? D'où vient l'émotion, le message ?

De la beauté du son et la diversité des sentiments. Il y a trois aspects essentiels pour l'interprétation de la musique instrumentale de la Renaissance, et n'importe quelle musique issue de cette tradition. Tout d'abord, le répertoire de danse, basé exclusivement sur des modèles instrumentaux. Ensuite, la tradition de la diminution, fondée elle sur des modèles vocaux. Et enfin, le son unique



Julien Martin

des instruments, qui pour la plupart ont été inventés vers 1550, bien qu'on les considère souvent comme des instruments « baroques ». Les sonorités comme le consort de violes ou de flûtes à bec, les ensembles de cordes pincées ou encore le son des cornets et saqueboutes n'ont pas survécu dans la musique plus tardive, et ont été abandonnés pendant des siècles.

Pour quels instruments cette musique a-t-elle été écrite ?

« Toutes sortes d'instruments », « violons et violes » : les titres des pièces n'étaient pas rédigés, comme on le croit souvent, dans le seul but de vendre la musique à un public le plus large possible. Je pense pour ma part qu'il faut exploiter la finesse communicative propre à chaque consort d'instruments. Dans le Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra, nous employons diverses combinaisons instrumentales. Les violons et les violes étaient très souvent utilisés ensemble à l'époque, contrairement à ce préjugé qu'on a aujourd'hui de ne pas mélanger les instruments à la tenue d'archet « par dessus » avec ceux qui tiennent l'archet « par dessous ». Pourtant, la beauté et la variété des attaques ne peuvent être rendues sur les instruments du « quatuor à cordes », c'est-à-dire ceux dont l'archet est tenu « par dessus ». De même, le violone (la viole de gambe contrebasse) est un instrument délaissé de nos jours alors qu'à la Renaissance et à l'époque baroque, c'était l'instrument de basse par excellence, depuis Dowland jusqu'à Bach.

Qu'est-ce précisément que « la musique de consort » ?

La musique de consort relève peut-être plus d'une démarche que d'un genre musical. Même si l'expression évoque quelque peu un exercice légèrement amateur, c'est en fait un répertoire qu'on ne peut jouer qu'avec les meilleurs musiciens. C'est peut-être l'union parfaite « entre l'agilité et la fragilité », comme l'a un jour défini un de mes musiciens favoris. Bien que ce soit un répertoire de petites formes, il n'en est pas pour autant limité musicalement. En termes de maîtrise de la composition et de contenu émotionnel, on trouve des pièces qui rivalisent avec les chefs-d'œuvre reconnus de toute l'histoire de la musique.

Comment pouvez-vous composer un programme de musique Renaissance exclusivement instrumental ?

Je ne suis pas certain d'avoir compris la question...

N'est-ce pas le chant primordial dans la musique Renaissance ? Quelle est l'importance d'une interprétation purement instrumentale ?

Le chant a capella est un style à part. Mais contrairement à ce qu'on a tendance à croire, le répertoire Renaissance et baroque mêlant voix et instruments requiert des instrumentistes aussi compétents que les chanteurs. Pour moi, et pour beaucoup d'autres, il n'est rien de plus admirable qu'un instrumentiste dont la maîtrise dépasse celle d'un chanteur, parce qu'un bon instrumentiste n'a pas besoin des mots pour s'exprimer. Ce n'est pas ce que vous dites, mais la façon

dont vous le dites qui importe. Et la pratique de cette technique donne une force communicative extraordinaire.

Qu'en est-il des instruments dans vos concerts ? Comment trouve-t-on les meilleurs instruments, qu'ils soient originaux ou faits par les grands facteurs contemporains ?
Il y a parfois des secrets cachés qui n'attendent qu'à être découverts. Le facteur de flûtes à bec Ernst Meyer par exemple. Comme le fait remarquer Julien Martin : « se concentrant uniquement sur quelques modèles, Meyer ne se contente pas de copier des instruments originaux mais leur transmet, par le biais d'une harmonisation unique, un caractère, un souffle, un idéal qui lui sont propres. Pour le flûtiste, c'est un nouveau défi que de jouer sur ces instruments particulièrement exigeants en ce qui concerne le soutien et la colonne d'air. Et en particulier pour celui qui veut véritablement *s'approprier* l'instrument et tirer parti de toute la palette de couleurs qu'il est capable d'offrir... »

Martin Skowronek fait des clavecins basés sur des modèles originaux depuis les années 1950 et j'ai toujours entendu dire que sa femme et lui ont rencontré Nikolaus et Alice Harnoncourt en vacances, ce qui a motivé sa toute première commande. Ces rencontres sont bien souvent le fruit du hasard...

Selon vous, le répertoire de la Renaissance est-il d'une façon ou d'une autre moins accessible que celui du haut baroque ?

Absolument pas. Au contraire, la musique de la Renaissance est plus accessible, à cause du fait que le répertoire musical baroque et classique a été « surinterprété ». Par surinterprété, je veux dire que certaines musiques ont été jouées et rejouées, souvent chaque fois de la même façon. Avec le temps, on s'est aperçu que cette approche manquait d'individualité. Un certain nombre de pièces de ce disque ont fait partie du renouveau de la musique ancienne au début du XXe siècle : Dowland par exemple a toujours été connu, par ses madrigaux, et son recueil des *Lachrimae*.

On me demande parfois de fournir un programme axé sur le répertoire pour le « grand public ». Or, moi je ne crois pas à la pertinence de ce concept, d'autant plus que je préfère toujours mener ma propre enquête : la clé d'une interprétation réussie se trouve dans la manière vive et animée avec laquelle la musique est rendue. Le public est souvent prêt à aller beaucoup plus loin qu'on le croit.

Virtuosité instrumentale de la Renaissance : les faits soumis à la fantaisie

Qu'est-ce qui vous a amené à jouer ce répertoire exotique, rarement présenté en concert et que l'on retrouve très peu parmi les enregistrements de musique classique, voire de musique renaissance ou baroque ?

Nous jouons cette musique car non seulement elle fait partie des répertoires les plus exotiques jamais composés, mais aussi parce qu'il est en réalité presque miraculeux que l'une ou l'autre de ces œuvres ait été transcrite ou destinée à la publication. La musique vocale des madrigaux italiens et des chansons franco-flamandes sur laquelle ce répertoire de « diminutions » était basé compte parmi les compositions les plus populaires, exquises et marquantes de tout le XVIe siècle et plusieurs de ces œuvres vocales existent en dizaines d'arrangements ornés destinés à être joués sur instruments.

Que signifie exactement « diminution » et qu'est-ce qui, selon vous, a inspiré ce genre musical ?

Le terme « diminution » se rapporte à la pratique, instrumentale ou vocale, de l'ornementation d'une mélodie préexistante, plus particulièrement appliquée aux voix du dessus et de la basse. Dès 1550, bon nombre d'instruments de musique que l'on connaît aujourd'hui existent déjà et leur développement inspire une virtuosité extraordinaire. En fait, plusieurs compositeurs des époques de la Renaissance et du baroque étaient également de remarquables improvisateurs ainsi que des interprètes envoûtants.

La plupart des instruments que l'on qualifie aujourd'hui comme « baroques » ont été inventés à la Renaissance : violons, altos, violes de gambe, luths, flûtes à bec, cornetti, saqueboutes, orgues, clavecins... Il est tout à fait évident que l'invention des instruments de musique a servi de source d'inspiration aux compositeurs qui, à leur tour, ont initié certains styles et techniques de composition. Autrement dit, l'invention des instruments de musique a déterminé la façon d'écrire la musique pour ces derniers. Presque à eux seuls, les instruments de musique ont conduit la musique instrumentale et son exécution à des niveaux de raffinement jamais atteints auparavant. Nous avons pratiquement oublié que c'est la raison exacte pour laquelle le mouvement de « musique ancienne » a été initié.

Et, évidemment, le contexte artistique général de la fin de la transition menant de la renaissance au baroque a, presque par magie, permis à l'ornement de passer d'une fonction décorative à une fonction primordiale. Ce principe était non seulement essentiel en musique, mais également dans toutes les formes d'art allant de l'architecture à la sculpture en passant par la peinture, l'argenterie

et la bijouterie. La recherche et la culture de ce développement dans la composition musicale et l'exécution sont les marques de fabrique du style que je désigne « antico / moderno ».

Dans ce genre musical, quelle est la relation entre l'ornementation et la variation ?
L'ornementation peut désigner un style d'embellissement écrit par le compositeur, par exemple un ornement chez Bach ou Couperin. L'ornementation appliquée, elle, fait référence à l'idée de l'embellissement ajouté (par une main autre) à une œuvre musicale préexistante tels un madrigal ou une chanson, plutôt qu'au thème d'une série de variations comme les *Variations Goldberg* de Bach. Si on la compare avec l'embellissement appliqué au répertoire de diminutions, la tradition d'improvisation sur des standards de jazz est, de façon frappante, très semblable, car l'effet repose uniquement sur les improvisations à partir du matériau préexistant.

Et l'accompagnement ?
Les diminutions pouvaient être accompagnées par un instrument à cordes pincées, tels le clavecin, la harpe ou le luth, par l'orgue ou même par un consort d'instruments mélodiques telles les violes ou les flûtes à bec. L'instrument soliste joue la voie embellie et l'accompagnement fournit les autres parties basées sur la chanson ou le madrigal original. Les accompagnements marquent aussi le début de la tradition de la basse continue.

Comment apprendre à embellir le répertoire de la Renaissance, et comment se familiariser avec le langage afin que celui-ci sonne de façon naturelle ?
Hormis les sources originales des XVI^e et XVII^e siècles — et les instruments de musique eux-mêmes —, il n'existe, à notre époque, pratiquement pas d'enseignement de ce répertoire. Les sources publiées entre 1535 et 1600 incluent des livres d'instruction de Silvestro di Ganassi, Diego Ortiz, Girolamo Dalla Casa, Richardo Rogniono, Giovanni Luca Conforto, Giovanni Battista Bovicelli et Giovanni Bassano. Plusieurs de ces sources mentionnent l'importance d'une virtuosité sonnante de manière naturelle, qualifiée de « sprezzatura ». Les règles du jeu de la grande époque du maniérisme dans les arts visuels encourageaient aussi une « apparence » naturelle de la virtuosité, malgré de grandes prises de libertés, fantaisies et exagérations visuelles. Aussi, pour toutes ces raisons, tous ceux d'entre nous qui jouent cette musique sont largement autodidactes. Évoluer en tant que musicien autodidacte au XXI^e siècle est tout aussi inventif et créatif que de composer de la musique contemporaine : ce facteur essentiel ne doit en aucun cas être oublié.

Que dire à propos du chant et des voix ?
Le coloratura de Mozart et de Rossini est, au point de vue stylistique et dans son effet, totalement différent des diminutions vocales de Monteverdi et de sa génération. Les passages de notes rapides notés sur la page peuvent au premier coup d'œil paraître semblables d'une façon ou d'une autre, mais il n'en est rien.

Et les techniques vocales exigées à l'heure actuelle utilisent le mécanisme de la voix de façon complètement différente. On retrouve, parmi les splendides exemples de chefs-d'œuvre d'ornementation vocale issus de la tradition de diminution, *Dalle piu alte sfere* et *Dunque fra torbid'onde* extraits de *La Pellegrina* et *Possente spirto* tiré de *L'Orfeo* de Monteverdi. Il ne faut pas oublier que la colorature n'est pas un rythme, mais plutôt la décoration élaborée d'une mélodie, ayant comme intention de séduire complètement l'auditeur. Les exemples de *La Pellegrina* et de *L'Orfeo* sont en fait des *incantations*. Ils devraient, dans tous les cas, être traités d'une façon mélodique, puisque la vraie mélodie n'est pas métronomique, ne l'a jamais été et ne le sera jamais.

Comment ce répertoire de diminutions parvient-il à émouvoir ?
C'est tout le secret de la chose. La version originale est comme l'un des ordres architecturaux et l'ornementation est plutôt comme la création d'une nouvelle façade sur un vieux bâtiment, avec l'ajout d'éléments anciens et nouveaux. La diminution fait éclater l'original. C'est à l'auditeur de choisir quelle version le touche davantage, est la plus belle ou la plus puissante — une version originale vocale discrète dans laquelle la force expressive repose sur le texte, ou une version sophistiquée plus décorée où la force expressive repose sur l'ornementation. On ne peut pas dire si l'Aria ou la Variation 25 des *Variations Goldberg* de Bach est le plus beau.

Revenons aux instruments...
La tradition de la diminution telle qu'on la pratiquait au milieu du XVI^e siècle marque très probablement la naissance de la virtuosité, tant dans la composition instrumentale que l'exécution telle que nous la connaissons aujourd'hui. Au cours de cette période, le cornetto avait la réputation d'être l'instrument le plus difficile à jouer. Plusieurs remarques de l'époque mentionnent que l'apprentissage de cet instrument et que l'obtention d'un son convenable sur celui-ci prenaient, au bas mot, une dizaine d'années. Le cornetto était souvent joué en solo ou comme instrument de dessus de la famille des cuivres, avec des trombones de diverses tailles aux lignes inférieures. Les flûtes renaissance existaient en plusieurs tailles, allant de la soprano à la contrebasse. Pour ce qui est de la viole, ce répertoire représente le début de l'usage combiné de celle-ci en tant qu'instrument de dessus et de basse. Les séparations de registres sont même clairement indiquées par des changements de clef et d'autres modifications précises de la notation telle la direction des hampes des notes.

Avez-vous l'impression que le mouvement de musique ancienne est devenu en quelque sorte standardisé, privilégiant les exécutions qui excluent le répertoire et les instruments plus anciens ?
Actuellement, seuls les instruments ayant survécu jusqu'au répertoire d'orchestre de l'époque baroque et classique sont généralement utilisés dans les concerts et enregistrements du quotidien du monde musical professionnel. L'atmosphère de la formation musicale et des concerts d'aujourd'hui véhicule

la rumeur qu'un bon musicien — c'est-à-dire un musicien « utile » — devrait être en mesure de « tout » jouer, c'est-à-dire de jouer les la musique de *toutes* les époques dans *tous* les styles. Mais, par « tout », on entend vraiment uniquement la musique s'échelonnant de la période de Mozart à celle de Stravinsky. Il n'est pas possible d'inclure le répertoire ultérieur à 1700 dans ce *passe-partout*, tout comme nous ne pouvons y inclure la musique contemporaine. L'enseignement des répertoires plus anciens — et plus récents — est, à l'heure actuelle, très peu répandu. L'idée même de jouer ce répertoire rare et exotique est de tout *déstandardiser*.

Donc, que dire de l'exécution de toute la grande musique antérieure à 1700, 1600 ou même 1500, qui demeure un grand mystère aux yeux du public et même des musiciens ?

Ce répertoire inclurait toute la musique allant de Machaut à Landini, Dufay, Monteverdi et Purcell. Comme nous l'avons mentionné, à notre époque, l'idée d'être capable de jouer toute la musique « classique » de toutes les périodes est très naïve : ce n'est pas tout le monde qui peut jouer le cornetto, la flûte à bec ou la viole de gambe... Donc un bon musicien, peu importe la formation classique qu'il ait reçue et si grandes ses compétences professionnelles soient-elles, ne peut tout jouer. Il n'y a rien d'incorrect à cultiver une spécialité pour un répertoire en particulier. Les questions de l'instrumentation, des *musica ficta* et des traditions du XXe siècle mal comprises — pour n'en nommer que quelques-unes — sont autant de défis intellectuels réservés au spécialiste. Une exploration unique du répertoire instrumental virtuose des XVIe et XVIIe siècles ou des sons uniques à un orchestre renaissance à la capacité d'être extrêmement touchant et puissant.



Josh Cheatham

Terpsichore : l'Europe dansante

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 « Stadtpfeifer » urbains.

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. Avec le prestige croissant des 24 Violons en dehors du pays, d'autres



Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

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 *L'Orfeo* de Luigi Rossi donnée à Paris.

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. Les Intermèdes de 1589 écrits pour *La Pellegrina*, *L'Orfeo* de Monteverdi ou les *Vêpres* de 1610, comme ceux de la musique sacrée de grande envergure de Praetorius, nécessitent ce que l'on appelle 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 renaissance *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 renaissance 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'*Affekt* 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 pavanés 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 XVII^e 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 XVI^e et XVII^e 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, bien plutôt que des changements de style ou de goût.

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 XVII^e 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 XX^e 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 XVII^e 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 XVII^e siècle !



Nick Milne & Julien Léonard

William Byrd, innovateur

La musique pour clavier de William Byrd fascine depuis plus de cent ans connaisseurs et interprètes. Presque totalement inédite du vivant du compositeur, elle fut parmi les premières de son temps à être reconsidérée, lors du regain d'intérêt pour la musique ancienne qui marque le début du XX^e siècle. Le pianiste Ignaz Moscheles avait déjà, dès 1837, inclus des pièces pour virginal à son récital au Bechstein Hall de Londres (devenu Wigmore Hall). Il faut avouer que, malgré cela, cette musique reste de nos jours largement méconnue et sa puissance d'expression sous-estimée. D'où provient cette expression particulière ? Notre siècle s'est principalement attaché à la délicatesse de l'ornementation et au côté « primitif anglais », délaissant le pouvoir de la sonorité et l'absolue maîtrise de la conception.

William Byrd fut pourtant avant tout l'inventeur génial d'un jeu sophistiqué au clavecin : maître accompli de la composition, aussi bien dans les diminutions les plus enjouées et les plus audacieuses que dans la polyphonie sacrée la plus dense, il a contribué de façon exemplaire au développement du jeu polyphonique au clavecin.

Le tour de force que représente le jeu polyphonique au clavecin est un outil d'interprétation essentiel pour les œuvres de William Byrd. Il est basé presque exclusivement sur les effets acoustiques liés à la durée des sons et au touché. Bien que la polyphonie repose sur l'imitation des voix, la façon de produire l'effet voulu sur un instrument comme le clavecin est un processus compliqué, où l'on s'efforce de soutenir et de prolonger les sons et les harmonies au-delà de ce qui est inscrit — au sens strict — sur la partition. Dans d'autres cas, au contraire, le rendu (les voix telles qu'elles sont exactement écrites) impose de ne pas respecter les durées notées. On aboutit ainsi à un mouvement de la mélodie, du rythme et de la résonance harmonique qui se situe plus près des intentions musicales que de la notation.

L'ornementation entièrement écrite par Byrd du genre « diminution », par opposition aux signes ou « agréments » indiquant des ornements est sans doute l'une des plus exquises de toute la musique instrumentale du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. La façon dont les ornements mélodiques sont insérés dans la texture témoigne d'un art plus fin que celui des soi-disant traités de diminutions virtuoses, qui offrent un stock de figurations toutes faites.

La plupart des œuvres pour clavier de Byrd ont survécu dans plusieurs recueils, avec des différences tantôt légères, tantôt radicales dans les diminutions,

l'ornementation, les altérations et les éléments structurels. Ce sont le *Fitzwilliam Virginal Book* (compilé par Francis Tregian 1609-19), *My Ladye Nevells Book* (1591) et *Parthenia* (circa 1612-1613).

Figure dominante de toute une école du clavecin, William Byrd — comme le français Champion de Chambonnières plus tard au XVII^e siècle — demande une connaissance, une virtuosité basée sur une grande liberté dans l'établissement du texte à jouer. En ce qui concerne les ornements, les signes nombreux (et ambigus) utilisés pour signaler les « agréments » permettent de faire des choix personnels qui influencent et confortent sa vision de la ligne mélodique ; il pourra être amené à aller plus loin dans l'élaboration ou l'ornementation. Ce qui compte aussi bien dans les diminutions que dans l'ornementation, c'est la créativité et non l'imitation pédante et servile de l'une ou l'autre des sources existantes. L'habileté développée dans cette liberté des choix repose sur la liberté laissée par le compositeur afin de garantir une exécution frappante et efficace.

L'ornementation ainsi que divers éléments tels les doigtés, l'articulation, l'accord et le choix de l'instrument sont des détails qui rentrent dans le cadre plus vaste et plus important des concepts créatifs : le phrasé et le geste mélodico harmonique. Nous ne saurons jamais comment les meilleurs instrumentistes de 1590, 1612 ou 1619 résolvaient ces problèmes d'interprétation mais il est clair qu'une question comme le doigté indiqué n'était pas considéré par un instrumentiste comme obligatoire s'il ne correspondait pas à sa main, s'il ne permettait pas d'assurer un tour de phrase ou de projeter une conception musicale plus haute.

Toutes ces considérations ont conduit au choix du *virginal* pour nos concerts : il s'agit d'un clavecin de style italien possédant un son particulièrement saisissant, noble et fier, capable de rendre une vaste palette d'effets, de l'intimité la plus émue jusqu'au grondement des chanteurs, cornets à bouquin et sacqueboutes. L'instrument a été construit par Martin Skowronek en 1959, selon les traditions anciennes. Il s'agit de l'un des tout premiers clavecins admirables du XX^e siècle. Ses qualités inhabituelles le définissent comme historique : aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, les instruments les plus recherchés avaient toujours au moins quarante ou cinquante ans.

*

Au XVI^e siècle, l'inventivité des facteurs d'instruments permet de créer des ensembles d'instruments de même famille (les consorts), puis de combiner ces familles entre elles, donnant ainsi naissance à l'orchestre magique et haut en couleurs de la Renaissance.

La sonorité de base de l'orchestre de la Renaissance reposait principalement sur les violes, dont la souplesse et la dynamique communiquait une virtuosité inhabituelle et une richesse extraordinaire aux instruments qui les entouraient dans des ensembles plus vastes. Les musiciens continentaux avaient déjà commencé à franchir la Manche vers le milieu du XVI^e siècle ; beaucoup de joueurs de viole employés par la cour étaient italiens. La musique imprimée circulait — aussi bien que les marins qui chantaient et sifflaient leurs airs. Dans le genre de la danse et variations, Byrd a affiné et perfectionné les œuvres plus anciennes d'origine anglaise mais aussi italienne, espagnole, flamande ou française (par exemple *Mille regretz*, publiée par Susato en 1551 ; *Belle qui tiens ma vie*, une pavane qui inspira les corantos français ; *Une jeune fillette*, chanson française du XVI^e siècle également connue sous le nom de *Une nymphe jolie*, qui inspira *The Queen's Alman*).

Cet amalgame particulier de poésie et de hardiesse provient d'un mélange de filigrane et d'architecture si l'on considère l'architecture espagnole, où se mêlent éléments arabes et chrétiens, on peut faire un parallèle avec la sentimentalité — rare mais évidente — chez Byrd, catholique soumis aux influences continentales vivant dans l'Angleterre protestante. L'opposition provocatrice des sentiments directs et indirects des deux religions est peut-être à l'origine du fait que William Byrd est « à la fois un extraverti et un nostalgique — mélange non seulement efficace, mais irrésistible » (Glenn Gould).

Parmi les différents *consorts* figurant dans nos programmes, on entendra les violes dans Pavan à 5 et dans le *Praeludium & Ground*, les flûtes dans *Browning*, les violes avec un soutien harmonique des instruments à cordes pincées dans *The Queen's Alman* (d'après un manuscrit de la Bodleian Library transcrit par Denis Stevens), un ensemble mixte dans Fantasia à 6 et dans Pavan & Galliard à 6, *Mille Regretz* et *Belle qui tiens ma vie* et une version du « broken consort » de *My Lord Oxenford's Maske*.

Nous avons voulu revenir, au moyen d'une virtuosité et d'une expression libérées des carcans de l'interprétation de la musique ancienne, à une esthétique du consort n'ayant rien à envier à celle de Monteverdi et de ses contemporains. Après un siècle d'interprétations « historiques », il est important de parvenir à une compréhension plus riche et plus profonde de l'œuvre de William Byrd, à travers une véritable virtuosité instrumentale et vocale, à la manière de celle inventée et exportée par les italiens.

Ce que l'on a appelé le « heavenly noise » produit par les violes, les flûtes et les instruments à cordes pincées est saisi dans les salles particulièrement chaleureuses et réverbérantes. Dans cette acoustique, chaque musicien a pu profiter de toute la richesse du son d'ensemble et jouer sans compromis les lignes individuelles, en accord avec le geste rythmique d'ensemble et le respect de la polyphonie, élément essentiel du style. Nous espérons ainsi

transmettre à l'auditeur l'inspiration du moment et lui communiquer la joie éprouvée par les musiciens.

Les brillants contrastes d'écriture et de timbres, l'extravagance des syncopes, les déplacements rythmiques entre binaire et ternaire, la ravissante subtilité des fausses relations harmoniques et mélodiques, les conventions de la *musica ficta* de la Renaissance, les exotismes anglais et continentaux sont autant de choses qui montrent que Byrd est l'un des plus grands parmi les maîtres négligés : les reflets sur la Tamise de l'Âge d'Or anglais ont dû être aussi éblouissants que ceux qui brillaient sur le Grand Canal de Venise.



Sophie Gent

Fantazias : le clavecin vierge

Il n'est pas particulièrement étonnant que la musique de l'école dite « virginaliste » ait constitué une partie importante du répertoire « persuasif » pour la première génération de clavecinistes, il y a maintenant un peu plus d'un siècle. Les œuvres de Bach constituèrent bien sûr un défi, au moment de la renaissance du clavecin, en quelque sorte un test de ce que donnerait cette musique allemande, d'une grandeur reconnue de tous, si elle était jouée au clavecin. La musique des clavecinistes français servit d'épreuve pour la finesse de l'interprétation dans un répertoire quasi-inconnu, avec ses possibilités infinies d'ornementation éblouissante et ses solutions énigmatiques à des préoccupations musicales non-germaniques. Les œuvres des virginalistes avaient cependant bien des points en leur faveur, et notamment le fait de constituer une musique « programmatique » au sens le plus pur du terme, gorgée de couleur locale anglaise, voire de mélodies populaires. Puisque c'est d'abord en Angleterre que le renouveau d'intérêt pour la musique ancienne s'est affirmé, grâce en grande partie au travail et à l'influence d'Arnold Dolmetsch, des maîtres de la Renaissance comme Byrd, Bull, Gibbons, Morley et Tomkins ont commencé à sortir de l'ombre. La réédition de l'anthologie pour clavier intitulée *Parthenia* (1612-1613) et la publication du recueil manuscrit de 297 pièces désormais connu sous le nom de *Fitzwilliam Virginal Book* (1609-1619) ont révélé la musique des virginalistes dans toute sa beauté.

Ces créations des virginalistes anglais, qui embrassent à la fois de vastes formes polyphoniques telles les In nomine et des mises en musique des chansonnettes les plus simples, constituent les premiers indices dans l'histoire de la musique pour clavecin du mariage imminent et transcendant de deux styles idiomatiques pour le clavier : la variété des textures est combinée avec les passages d'ornementation prévus pour mettre en valeur l'adresse et l'agilité de la main. S'y rajoute encore « l'effet de variation », c'est-à-dire non seulement la technique de variation en tant que genre musical, mais également la variation dans la peinture programmatique, comme par exemple dans des fantaisies qui portent les indications « Une journée claire », « Le tonnerre », « Les éclairs » ou « Le beau temps ». Que demander de plus, en termes de variété et de virtuosité puissante, que des « ground basses », des arrangements de plain-chant, des pavanés, gaillardes, allemandes, courantes, giges, toys, plaintes, fantaisies, préludes, séries de variations, des arrangements de pièces célèbres pour luth ou pour consort, ou des arrangements d'œuvres vocales et instrumentales des « maîtres étrangers les plus distingués » ? Sans parler du fait que cette culture de la variété se manifeste aussi dans les diverses versions et traitements du



Skip Sempé

Olivier Fortin

même matériau musical écrit, qui contiennent d'une source à l'autre des différences parfois minimes, parfois radicales.

On a trop souvent débattu de la question de savoir si cette musique était « prévue à l'origine » pour le clavecin ou pour le « virginal » proprement dit (épinette rectangulaire). Il n'y a aucune règle, si ce n'est que c'est à l'exécutant de décider sur la base des qualités des meilleurs instruments dont il dispose. Pour notre projet, ce choix se fondait sur la disponibilité d'un virginal flamand d'après Ruckers et d'un clavecin d'après des modèles italiens, et nous avons « prévu à l'origine » d'exécuter au virginal certaines pièces parmi les plus développées et les plus difficiles sur le plan musical, plutôt que de suivre l'habitude consacrée mais quelque peu perverse de jouer au clavecin la musique « sérieuse », en réservant au virginal le rôle de faire-valoir miniature pour la chansonnette et la danse légères.

La tradition de jouer plusieurs clavecins « en consort » fut largement répandue aux XVI^e et XVII^e siècles, et c'est pour recréer cette sonorité que les musiciens ont ici arrangé quelques pièces pour deux ou trois clavecins — dans ce cas précis, ou virginal et clavecin, ou virginal et deux clavecins. Les facteurs de clavecin d'Anvers sont même allés jusqu'à produire plusieurs modèles d'instruments exotiques combinant deux clavecins en un seul : les virginals « mère et fille » (un instrument de huit pieds en dessous, surmonté d'un deuxième de quatre pieds), ainsi qu'un modèle de clavecin à deux claviers avec un virginal intégré sur le côté, le tout dans une caisse rectangulaire. Le principe musical de ces arrangements est la décoration, l'élaboration et l'amplification du matériel original.



« Remodelage » : William Lawes et les Italiens « chics »

William Lawes (1602-1645) passa sa jeunesse à étudier la musique et à jouer de la viole de gambe, fort probablement en consort avec le roi Charles Premier. Quand Lawes mourut sur le champ de bataille en défendant son ami le roi, Thomas Fuller écrit :

« Non seulement l'âme du roi se trouvait affligée de peine devant la mort d'un ami si proche et d'un lord si noble, mais aussi, en apprenant de la mort de son *cher serviteur William Lawes*, il prit un Deuil particulier pour celui qu'il *aimait* quand il *vivait*, et l'a souvent appelé le *Père de la Musique*. »
Thomas Fuller, *A History of the Worthies of England* (1662)

Que signifiait « père de la musique » au milieu du XVII^e siècle ? Et, comme l'on sait que Josquin, Monteverdi, Purcell, Bach et Mozart étaient aussi « pères de la musique », comment est-ce que William Lawes, né il y a 400 ans, figure dans cette lignée musicale ? William Lawes fut l'un des génies les plus originaux de la musique de son époque comme d'ailleurs de toutes les époques. Il avait un don rare pour combiner tradition et invention — dans son cas, l'invention avait des conséquences sans compromission dans les domaines de la composition musicale, et dans la pensée et l'écriture instrumentales, pour les instruments à cordes frottées. Bach à un certain degré imita Buxtehude, Schubert imita Beethoven, il est intéressant de chercher qui — ou même quoi — Lawes imitait.

L'Italie signifiait beaucoup de choses aux yeux d'un Anglais durant les XVI^e et XVII^e siècles. Henry VIII détestait Rome à cause des désagréments causés par la foi catholique romaine. Il remania même son château de Hampton Court pendant qu'il y résidait, ôtant tout signe lié à l'Italie, y compris ses toits en terra-cotta et les proportions architecturales calculées avec précision de ses cours intérieures. Mais nombre de ses musiciens à la cour étaient importés d'Italie, comme l'étaient nombre des instruments des collections royales. L'Italie et les objets italiens n'étaient en conséquence pas toujours évitables. Bien des inspirations et des inventions de la Renaissance italienne, en dehors de la consolidation de l'Église, devaient rester du plus haut intérêt en Angleterre pour des siècles encore.

L'engagement dans l'intensité et dans l'art de remodeler est fort probablement italien dans ses origines et dans son inspiration, et l'idée d'anciens monuments retravaillés par de brillants jeunes hommes était un phénomène méditerranéen plus que nord européen. Ce développement de l'ancien et du décrépit avec le nouveau et le beau fut un thème majeur et récurrent de toute pensée et action lors de la Renaissance.

Ce que William Lawes très certainement partagea avec Charles I, ce fut le goût de l'exquis en toutes choses. Ce particulier « goût pour l'exquis » est peut-être ce qui fit les plus grands remodeleurs. La musique de Lawes n'est donc pas tant une « invention » qu'un « remodelage » du goût compositionnel italien de l'époque (dans ses proportions aussi bien que dans sa totale liberté déclamatoire), combiné avec le goût essentiellement anglais pour le déploiement des dissonances harmoniques et les tournures exotiques. La première moitié du XVIIe siècle fut l'époque des « masques » — pour préserver leur qualité éphémère, ils n'étaient exécutés qu'une seule fois — et du grand architecte Inigo Jones, qui s'investit également dans les décors de théâtre et la mise en scène.

L'un des plus frappants apports musicaux de Lawes au remodelage musical est illustré par sa combinaison dans la même œuvre de l'antique et du moderne dans l'emploi des violes (le consort de violes était un vieux phénomène anglais) et des violons (spécialement dans la texture en trio commun aux Italiens « chics »). Les musiciens de notre temps ont tendance à insister sur le fait que violes et violons ne doivent pas être mêlés, et cela est faux : bien des maîtres du XVIIe siècle indiquent leur préférence pour la combinaison, et même s'ils ne le font pas, ils devaient probablement l'avoir en tête.

Les madrigaux de Monteverdi et de ses contemporains italiens circulaient en Angleterre à l'état de copies manuscrites, et certains d'entre eux étaient même arrangés pour consorts de cordes, dans le but d'être interprétés comme pièces instrumentales. William Lawes aurait été le premier à admettre que l'exécution instrumentale d'une œuvre vocale pouvait être aussi forte si elle était confiée à une équipe experte d'instrumentistes capables de transcrire efficacement les idiomes vocaux dans le champ instrumental. Ce qui était surprenant au XVIIe siècle reste surprenant aujourd'hui.

Clavessinistes





Clavecin d'après Vaudry, par Martin Skowronek

Jacques Champion de Chambonnières : fondateur de l'école française de clavecin

Thomas Mace : L'histoire de la musique nous présente Chambonnières sous le titre un peu poussiéreux de « père de l'école française du clavecin ». Pourquoi ?

Skip Sempé : Chambonnières engendrait bien des choses. Il fut l'un des premiers clavecinistes à séduire son public en tant que soliste-compositeur, à découvrir, en tant que soliste, comment faire parler son instrument afin d'émouvoir son auditoire. C'est à son sujet que pour la première fois on allait parler du « toucher », d'une technique qui lui était particulière. En l'écoutant jouer, ses contemporains pouvaient entendre des effets qu'ils le croyaient seul à maîtriser. Le théoricien français, Marin Mersenne, disait qu'en Chambonnières, le clavecin avait trouvé le dernier de ses maîtres. Le célèbre Christiaan Huyghens, grand savant de la musique, écrivait tout simplement que Chambonnières n'avait pas d'égal.

Mais son rôle de « père » est également un mythe. Chambonnières se situe, en effet, à la fin d'une longue tradition musicale Renaissance où se trouvaient réunis l'art du clavier, des consorts de cordes, luths et du chant expressif. Il existe une différence importante entre l'art de Chambonnières et le goût français qui le suivra, une différence que l'on peut déjà constater entre Chambonnières et son disciple Louis Couperin.

Thomas Mace : Chambonnières vivait à une époque charnière où la facture de clavecin en France a pris une orientation radicalement différente. Les clavecins d'origine italienne et les clavecins français, de construction légère, à mesure courte et faible tension, cordés entièrement en laiton, ont été supplantés par des instruments nouveaux d'inspiration flamande, à mesure longue et tension accrue, cordés en fer. Est-ce que ces modifications ont joué un rôle important dans sa musique ?

Skip Sempé : Tout à fait. Chambonnières était le premier grand claveciniste à composer et à jouer sur le nouveau clavecin de l'Europe du Nord tels ceux des ateliers Ruckers et Couchet. Et il est vrai que le style français découle de la sonorité de cet instrument. Par exemple, Chambonnières est le premier compositeur à tirer avantage de la puissance et de la clarté de la basse du clavecin, ce qui caractérisera la musique française pendant un siècle. Le clavecin du Nord est tout à fait différent sous les doigts : il répond à un toucher qui n'existait pas auparavant. Ce toucher est noble et luxuriant. Chambonnières et Lully avaient tous deux des instruments décorés en chinoiserie et cette prédilection pour le luxe et l'exotique faisait partie intégrante de ce qu'ils considéraient comme étant le grand style.

Thomas Mace : *Le toucher de Chambonnières était très apprécié, louanges que l'on réservait auparavant exclusivement à celui des luthistes. En tant que claveciniste, comment abordez-vous le concept du toucher ?*

Skip Sempé : On lit dans la *Lettre de M. Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (Paris, 1680) que :

« [Chambonnières] avoit une delicatesse de main que les autres n'avoient pas ; de sorte que s'il faisoit un accord, qu'un autre en même temps eût imité en faisant la même chose, on y trouvoit néanmoins une grande difference ; & la raison en est, comme j'ay dit, qu'il avoit une adresse et une maniere d'appliquer les doigts surs les touches qui estoit inconnuë aux autres. »

Le toucher n'est pas une question d'articulation, de la progression d'une note à une autre. Il s'agit d'aller d'un geste rhétorique à un autre. Cela dépend de la tenue et du mélange des notes, ainsi que de la création d'une résonance — c'est-à-dire combien de temps on maintient des notes au-delà de leur valeur écrite et avec quelles autres notes on choisit de les mélanger, de marier des éléments d'une même harmonie, ou d'autres qui font partie d'harmonies différentes. Il n'est possible de faire ceci qu'en écoutant l'instrument. Il s'agit de l'imagination de l'interprète, selon les possibilités de l'instrument.

Le clavecin du Nord a une très longue durée de résonance qui permet de mélanger les sons d'une manière qui n'était pas possible avec les instruments des époques antérieures. C'est cette résonance qui a changé la technique du clavecin, lui permettant de prouver sa supériorité sur le luth. Car c'était cela que les compositeurs recherchaient, le maximum de résonance. Dans l'œuvre de Chambonnières on voit ce phénomène de mélange dans la notation. Si on obéit à certains aspects importants de la notation, on est constamment obligé de substituer les doigts pour permettre la tenue des sonorités.

Thomas Mace : *Vous jouez les pièces de clavecin de Chambonnières avec accompagnement de luth improvisé. Comment justifiez-vous cette innovation ?*

Skip Sempé : Personne aujourd'hui n'a encore essayé de jouer des pièces de clavecin « en concert » avec le luth. Mais la justification — je préfère le mot « rappel » — se trouve dans les textes des contemporains de Chambonnières, qui nous font savoir qu'on avait l'habitude de ces accompagnements. En France, le clavecin et le luth au XVIIe siècle étaient les deux instruments de musique de chambre par excellence. Chacun de ces deux instruments jouait des accompagnements improvisés et possédait également un important répertoire de soliste. Le luthiste lit, tout simplement, la partition sur le pupitre du clavecin et réalise un continuo accompagnant le clavecin. Clavecinistes et luthistes faisaient parties de la même confrérie en ce qui concerne l'art d'obtenir la résonance optimale de leurs instruments, en particulier avec les effets du « baigné » et de la « campanella » où des notes voisines ou répétées sont pincées

sur des cordes différentes du luth, de manière à ce que la première note continue de résonner alors que la seconde est en train d'être jouée. Il faut se rappeler qu'ils étaient tous compositeurs autant qu'interprètes et savaient créer des sonorités exquises et subtiles.

Thomas Mace : *Et que penser de sa musique de danse ? Ne fait-elle pas partie du courant général avec d'Anglebert et Louis Couperin ?*

Skip Sempé : Je ressens plus de poésie que de danse chez Chambonnières. Le fait d'avoir écrit des Allemandes, des Sarabandes et des Courantes ne fait pas que la danse ait une part aussi importante dans sa musique qu'on le pense. En effet, une véritable interprétation de Chambonnières, de Louis Couperin, de d'Anglebert va beaucoup plus loin qu'un simple effet de « notes inégales », les soi-disant influences de rythmes de danse et autres conventions de l'école française. Non, les œuvres de Chambonnières font une synthèse pour le clavecin des airs de cour et du récitatif italien avec toute la déclamation et la rhétorique de la monodie italienne allant jusqu'aux citations de Monteverdi, comme le *Lamento d'Arianna* ou le monologue de Pénélope dans son *Ulysse*.

Chambonnières, certes, savait bien danser et il participa au Ballet Royal de la Nuit, en 1653. Mais la musique de danse française si précise était révélatrice d'une discipline orchestrale telle que la pratiquait Lully avec son orchestre. Chambonnières, lui, s'intéressait plutôt à la mise en valeur du soliste — et l'orchestre par définition est plutôt anti-soliste. Les libertés des solistes sont à la fois dans les compositions, ce qui se voit dans les longueurs de phrase et dans les accents toniques très irréguliers, et dans l'interprétation, où il est exigé de prendre du temps pour certains gestes ou pour notes particulières afin d'apporter le maximum de beauté à certains effets ou détails. A cette période l'ornementation était un élément essentiel dans l'interprétation des solistes. Chambonnières, donc, a refusé la tradition de Lully, ceci expliquant son éloignement de la cour, très vraisemblablement pour avoir refusé de faire partie de la basse continue de la machine orchestrale de Lully.

Thomas Mace : *La musique de Chambonnières a survécu et dans des éditions imprimées et dans des collections manuscrites. Mais il n'y a aucun arrangement spécifique de danses en suites. Comment est-ce que vous organisez les suites et qu'est-ce que vous avez à dire au sujet des « préludes non mesurés », qui sont si spécifiquement français ?*

Skip Sempé : J'en ai fait la compilation en préludes, pièces isolées et suites. J'étais fortement influencé par la tradition baroque qui veut que l'on dispose d'un très court laps de temps pour créer un effet, et dans le même ordre d'idée, j'ai ajouté quelques préludes non mesurés, soit totalement improvisés, soit de sources anonymes. Aucun prélude non mesuré de Chambonnières ne nous est parvenu. Mais grâce à la diversité des sources, la musique de clavecin de Chambonnières constitue, en quelque sorte, la pierre de Rosette de la littérature française pour clavecin au XVIIe siècle. Je fais mes propres éditions

ainsi que mon propre choix de pièces. Simplement, j'ai voulu en extraire un programme qui soit à la fois convaincant et émouvant, et je suis certain que Chambonnières, en jouant, aurait fait de même.



Clavecin d'après un français du 17e, par Philippe Humeau

Quand l'écoute prime : qui était Louis Couperin ?

Louis Couperin appartient à la première génération d'une illustre dynastie de musiciens. Louis était un des trois frères musiciens : Louis, François et Charles, dont Louis et François étaient les oncles du représentant le plus célèbre de la famille, François Couperin dit « Le Grand ». Selon une anecdote rapportée par Evrard Titon du Tillet dans son *Parnasse français* de 1732, les trois frères se seraient rendus en 1650 ou 1651 au château du compositeur et claveciniste de la Cour Jacques Champion de Chambonnières pour lui jouer une aubade à l'occasion de sa fête, le 24 juillet. Impressionné par les talents musicaux de Louis Couperin, Chambonnières l'a invité à quitter sa province pour s'installer à Paris :

« Les trois freres Couperin étoient de *Chaume*, petite ville de Brie, assez proche de la Terre de *Chambonniere*. Ils jouoient du Violon, & les deux aînez réussissoient très-bien sur l'Orgue. Ces trois freres avec de leurs amis, aussi joueurs de Violon, firent partie un jour de la fête de M. de Chambonniere d'aller à son Château lui donner une Aubade : ils y arriverent, & se placerent à la porte de la Salle où Chambonniere étoit à table avec plusieurs Convives, gens d'esprit & ayant du goût pour la Musique. Le Maître de la maison fut surpris agréablement, de même que toute sa compagnie par la bonne Symphonie qui se fit entendre. Chambonniere pria les personnes qui l'executoient d'entrer dans la Salle, & leur demanda d'abord de qui étoit la composition des airs qu'ils avoient jouez : un d'entr'eux lui dit qu'elle étoit de LOUIS COUPERIN, qu'il lui présenta. Chambonniere fit aussi-tôt son compliment à Louis Couperin, & l'engagea avec tous ses camarades de se mettre à table ; il lui temoigna beaucoup d'amitié, & lui dit qu'un homme tel que lui n'étoit pas fait pour rester dans une province, & qu'il falloit absolument qu'il vînt avec lui à Paris, ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonniere le produisit à Paris et à la cour, où il fut goûté. »

Du point de vue stylistique, Louis Couperin suit la grande tradition des clavecinistes du XVIIe siècle : française, représentée par des musiciens d'exception comme Chambonnières, d'Anglebert ou Marin Marais, mais surtout italienne, initiée par Frescobaldi, et allemande, fondée par l'élève de ce dernier, Froberger. La comparaison avec son cadet Marin Marais (1656-1728) est intéressante à plusieurs niveaux. Marais a toujours été reconnu comme le grand génie de la viole, alors qu'aucune œuvre pour viole de Louis Couperin ne nous est parvenue. Or, ils jouaient tous les deux de cet instrument. De plus, ils partageaient un goût hors du commun pour la virtuosité débridée, allant de

l'expression la plus sentimentale et la plus touchante à une brutalité et une violence inouïes. Ce jeu passionné ne correspond pas à la manière française : il n'apparaît ni chez les luthistes, ni dans l'air de cour. Il est plutôt le fait des Italiens avec leurs toccatas, et des Allemands avec leur jeu du clavecin enrichi par le *stylus fantasticus*. Cette puissance expressive, pleine de contrastes, dont Louis Couperin est probablement le seul représentant parmi les clavecinistes français, ne se rencontre plus chez les musiciens de la génération de François Couperin « Le Grand ».

On s'accorde généralement à penser que le clavecin et la viole demandent un « toucher » plutôt léger et gracieux. Mais la légèreté n'est qu'un aspect du toucher : pour jouer les pièces de clavecin de Louis Couperin ou les œuvres pour viole de Marin Marais il faut une grande maîtrise du clavier ou de l'archet. Le « charme » dans ces cas ne suffit pas, ces deux compositeurs préférant de toute évidence la virtuosité à la préciosité. Le clavecin et la basse de viole sont des instruments de grande résonance, et la force demandée à la main fait partie de la « belle manière de toucher ». Car il ne faut pas perdre de vue le fait que ce sont les *cordes* qui sont activées, et non pas les *touches* ou l'*archet*. Les multiples facettes du toucher, utilisées pour créer les nuances les plus expressives, sont mentionnées par les contemporains de ces deux compositeurs, et notamment par Le Gallois, dans sa *Lettre à Mademoiselle Regnault de la Solier touchant la musique* (Paris, 1680). Pour interpréter la musique de Louis Couperin ou de Marin Marais de manière convaincante, il faut donc une grande maîtrise de ces différents touchers.

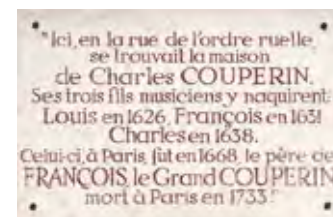
Ce sont les préludes, sans doute, qui ont éveillé l'intérêt pour Louis Couperin au XXe siècle. Ces pièces appartiennent au genre « non mesuré », style inspiré en partie des toccatas de Frescobaldi et de Froberger, mais plus encore de la tradition du récitatif avec basse continue du XVIIe siècle. On pense que le style d'écriture des préludes est celui de Louis Couperin, mais, ne possédant pas l'autographe, il nous est impossible de l'affirmer avec certitude. Par contre, il est évident qu'il ne faut pas s'arrêter à un simple déchiffrement de ces partitions. Ces pièces requièrent une longue préparation et une grande sûreté de jeu.

On pose souvent la question s'il s'agit d'une « improvisation », mais si ces préludes ont survécu dans les mains de plusieurs copistes, elles représentent probablement une bonne interprétation en tête. Toute notation comporte une part de mystère ; la notation à cette époque ne suffit pas pour traduire toute l'expression musicale. Il faut donc « improviser » tout ce qui n'est pas écrit : à travers la notation, le compositeur invite l'interprète à une étroite collaboration. Malgré les observations, spéculations ou commentaires des spécialistes de ce répertoire, l'auditeur ne sera jamais ému que par la qualité du résultat final. Il est important, en ce qui concerne l'interprétation des préludes (et aussi de tous les mouvements de danse) de trouver ce qui « fait le déclic », ce qui fait jaillir la musique des notes.

Les pièces de clavecin de Louis Couperin n'ont pas été publiées de son vivant, mais elles se trouvent dans les manuscrits Bauyn (Paris) et Parville (Berkeley). Dans les détails d'ornementation et divers autres éléments, les textes musicaux varient énormément. Les deux manuscrits sont de la main de plusieurs copistes inconnus, à qui l'on doit également les partitions d'autres compositeurs : Chambonnières, d'Anglebert, Frescobaldi, Froberger, Dumont, La Barre, Richard, Hardel et Lully.

Nous ne possédons aucune information sur les sources qui ont servi à la compilation des manuscrits contenant ces pièces de clavecin. De plus, le compositeur n'est mentionné que sous le nom de « Monsieur Couperin ». Par conséquent, nous ne pouvons pas affirmer que le compositeur est bien Louis Couperin plutôt que l'un de ses frères. Louis Couperin était connu surtout comme gambiste et organiste, alors que son frère Charles jouissait d'une excellente réputation comme claveciniste. Comme Charles était aussi le père de François Couperin « Le Grand », il faut qu'on se demande si ce ne soit pas le père plutôt que l'oncle, qui a formé le plus grand claveciniste français du XVIIIe siècle. Pour compliquer davantage la question de la paternité ou l'attribution des œuvres : lors de la publication récente des pièces d'orgue communément attribuées à Louis Couperin, on a émis l'hypothèse que la source manuscrite de ces œuvres pourrait être de sa main. Mais les avis sont partagés. Personnellement, je ne pense pas que les pièces d'orgue (quelles que soient leurs qualités) soient du même compositeur que les pièces de clavecin. Le style de ces dernières est plus convaincant, avec une remarquable fantaisie dans le contenu musical et une finesse d'écriture unique. Même si la partition pour orgue est de la main de Louis Couperin, comment peut-on établir avec certitude l'identité du compositeur dont il transmettait la musique ?

Saurons-nous un jour ce qu'il en est réellement ?



Memento mori Froberger : ce que vaut la *musique*

Beaucoup de mes concerts en soliste se concentrent sur la musique pour clavecin de quelques génies du clavier : Byrd, d'Anglebert, Chambonnières, Louis Couperin et Froberger.

William Byrd nous a légué par l'intermédiaire de sa descendance le document *Ladye Nevells Book* dans son propre manuscrit : récemment il a été acheté par la British Library. De d'Anglebert, nous possédons un autographe conservé à la Bibliothèque Nationale de France. En ce qui concerne Louis Couperin, quelques témoignages nous sont parvenus sous forme de matériel autographe, mais de cela je ne suis pas encore entièrement convaincu.

Le 30 novembre 2006, Sotheby's a mis en vente publique un volume autographe, comprenant 35 œuvres pour clavier de Johann Jakob Froberger. Le « manuscrit » tombé dans l'oubli pendant plus de 300 ans et connu de personne, contient 18 pièces du compositeur tout à fait inédites, jusqu'à aujourd'hui non répertoriées et non publiées. Il a été évalué entre 300.000 et 500.000 livres sterling (442.000 et 737.000 Euros). Le prix de vente final s'est élevé à 310.400 livres, soit 460.462 Euros.

Des manuscrits de musique pour clavecin des XVIe et XVIIe siècles sont extrêmement rares, et ce recueil de la main de Froberger est un cas d'espèce.

Pourquoi Froberger en fit-il un recueil ? Pour avoir une compilation écrite de ses compositions dans un volume qui n'était *évidemment pas destiné à la vente*. A quoi bon une estimation, alors ? Et lorsqu'il ne s'agit pas de Bach, Mozart ou Beethoven, qui est réellement intéressé par cette *musique* ?

Ce qui était mis en vente ici n'était pas la *musique*. C'est le *livre*.

Comment peut être établi en 2006 la valeur d'une telle relique du milieu du XVIIe siècle ? Quel spécialiste, quelle expertise, quels phénomènes culturels permettent une évaluation pareille ? L'évaluation n'est clairement pas basée sur la valeur de la *musique* mais sur la valeur du *livre*.

Aussi intéressante que soit cette question et aussi intéressantes que soient les questions de recherches historiques et musicologiques, peu importe les réponses car elles ne peuvent être que spéculatives. Elles n'ont aucun impact sur la science et l'art de la communication musicale. On ne peut jamais oublier que la communication musicale par voix humaine ou par instrument est uniquement

une question entre l'interprète et l'auditeur. En communication musicale, seule la valeur de la musique fait la différence.

Savoir que l'autographe de Froberger vaut un demi million de dollars, ne fait pas partie de mon métier. C'est simplement un de mes *hobbies*, comme le sont la recherche historique et la musicologie.

Froberger laissa cet autographe parmi d'autres. Il ne nous a laissé aucun CD de son jeu de clavecin... Tout ce que je sais, c'est que j'aime jouer la musique de Froberger et de ses contemporains, même au modique prix de 75 Euros le volume.



Gustav Leonhardt avec un clavecin d'après un français du 18e, par Martin Skowronek

L'art éluif de Jacques Champion de Chambonnières

Si l'interprétation sur « instruments d'époque » a été l'un des phénomènes les plus marquants de la scène musicale classique de ces trente dernières années, qu'en avons-nous appris ?

Pour ceux qui préconisent les instruments d'époque en musique, c'est l'instrument et non celui qui en joue qui est l'interprète. Mais les possibilités d'un instrument ne peuvent être vraiment exploitées que si son interprète est pleinement engagé dans l'art de le faire chanter et parler. Ceci s'applique tout particulièrement au langage du clavecin solo. Cet instrument a été critiqué pour son manque supposé de possibilités de timbre, de dynamique et de legato. L'âme, la profondeur de résonance et la beauté du son émanant de ces grands instruments ont souvent été négligées ou mal comprises par leurs instrumentistes bons, mauvais ou indifférents. De plus, les publics intéressés ont eu assez peu l'occasion d'apprécier et de jouir pleinement de ce merveilleux instrument qu'est le clavecin même quand son interprète en joue magnifiquement.

Dans le répertoire des clavecinistes français, la musique de Chambonnières est de nos jours particulièrement négligée et incomprise. Il convient toujours que l'interprète aborde un répertoire peu connu en respectant la chronologie de la tradition à laquelle celui-ci appartient. Par exemple, dans le monde de l'opéra, considérer Mozart comme un auteur de deuxième ordre, mène à tort à considérer Rameau comme un auteur de troisième ordre (Lully pire encore, et ne parlons même pas de Monteverdi...). La tradition de l'opéra est celle d'une œuvre totale — texte, argument, langue, mise en scène, décor, dramaturgie, chant, air, duo, trio, quatuor, chœur, récitatif, accompagnement, orchestre et orchestration. C'est au temps de Monteverdi que cette tradition a commencé avec les premiers opéras italiens et *L'Orfeo*, pour continuer par la suite dans les salles d'opéra. De la même manière, au lieu d'étudier et d'interpréter les œuvres pour clavecin de Chambonnières d'après la tradition de Rameau et François Couperin, il serait avisé au contraire de s'intéresser aux traditions musicales qui inspirèrent personnellement Chambonnières.

A une exception près, rien ne justifie que Chambonnières ait été tant ignoré. En fait, les musiciens sont tentés de penser que seul le compositeur ou le style sont déterminants pour le public. Or en général, si le public n'est pas touché par une musique, c'est plutôt parce que l'interprète n'a pas pleinement rendu l'idéal du compositeur ou tel aspect particulier qui lui produirait un effet assuré. Et si le musicien ne parvient pas au cœur de la musique, le public ne

la saisira pas non plus — à juste titre, bien sûr. Nous savons en revanche que nous sommes dans le vrai quand le public aime le résultat.

Lorsqu'on aborde un répertoire rare, la responsabilité est elle aussi exceptionnelle, surtout lorsque celui-ci se trouve être le pionnier de toute une tradition : c'est une tâche qui requiert des années d'expérience et de spécialisation. Mais il est devenu chic de dire « Je ne suis pas spécialiste et je déteste la spécialisation ». Désormais, dans le monde de la musique, l'on tend à cultiver l'attitude qui consiste à ignorer sciemment la différence entre les diamants et les morceaux de verre.

Fort heureusement, la spécialisation et la sélectivité sont encore de ces choses que le public attend de ses interprètes favoris.

En ouvrant une « édition » de musique de Chambonnières, l'on doit d'abord tenir compte du fait que ni le compositeur ni ses contemporains ne nous ont laissé la moindre trace ressemblant de près ou de loin à une source faisant autorité. Nous entrons clairement dans le domaine de la pratique instrumentale, domaine dans lequel l'interprète doit avoir pleine et entière liberté de restituer la partition. Or cette « partition » se contente de suggérer ce qui doit être joué dans le respect de l'ornementation, des variations de rythmes indiqués, des reprises optionnelles, de la subtile variance entre les éléments mélodiques et d'accompagnement et les cadences. En bref, ceci est une donnée permettant une approche personnelle de la façon de faire de la musique. C'est aussi l'acceptation que, fondamentalement, chaque interprète est différent et de surcroît, qu'il ne joue pas toujours deux fois de la même manière.

La musique de Chambonnières est influencée par diverses traditions françaises d'improvisation. Si le clavecin lui-même est source d'enseignement, l'on apprend aussi beaucoup de ses compagnons les plus intimes en résonance et en esprit : le luth et la viole de gambe. Tous deux sont des instruments mélodiques et harmoniques, le clavecin étant comme un grand luth dont le clavier est capable d'une plus grande ouverture ; quant à la viole de gambe, avec sa section riche en basses elle offre une ampleur, un caractère dramatique et une variété grâce à ses coups d'archets qui rivalisent tant avec le luth qu'avec le clavecin pour les effets virtuoses.

Joué dans le style de ces instruments intimement complices, le clavecin perd sa réputation d'instrument aux attaques brusques et aux effets de batterie. Les qualités du luth et de la viole sont obtenues par le toucher — ce toucher qui fit la renommée des clavecinistes d'antan comme interprètes et comme professeurs. (Je me réfère non seulement aux interprètes des XVII^e et XVIII^e siècles, mais aussi à certains solistes distingués comme Wanda Landowska qui possédait une large palette de toucher sur son clavecin si particulier, peut-être plus ample que celle offerte par certains interprètes d'aujourd'hui, jouant sur des instruments de style traditionnel).

En bref, les clavecinistes sont invités à improviser, à étudier des tournures mélodiques afin d'ornementer habilement, par référence aux tables d'agrément de Chambonnières et de d'Anglebert, à comparer les sources lorsque ces clavecinistes créent leurs propres éditions, à développer leur toucher en insistant sur le côté lyrique de la mélodie — qu'ils s'appliquent à phraser aussi esthétiquement que possible dans différents tempi — et à créer leurs propres suites, certaines courtes, d'autres plus longues. Ce faisant, ils iront ainsi plus avant vers une recreation de cet art exceptionnel et hautement sophistiqué que nous a légué Chambonnières.



Clavecin d'après Taskin, par Bruce Kennedy

Double sens :

François Couperin et *L'art de toucher le clavecin*

« La Méthode que je donne, est une espèce de restitution que je fais au public : ayant profité autant qu'il m'a été possible des bons avis qu'on a bien voulu me donner sur mon art, je les ay joins à mes petites découvertes : ainsi, je serai trop content sy je puis m'acquitter suffisamment. Quelques personnes diront peut-être qu'en dévoilant mes recherches particulières je travaille contre mes propres intérêts ! mais je les sacrifierai toujours, sans aucune réserve quand il s'agira de l'utilité des autres. »
François Couperin, *L'art de toucher le clavecin* (Paris, 1716)

En 1716, quand il fit paraître *L'art de toucher le clavecin*, François Couperin s'efforçait de maintenir une tradition, une manière de jouer le clavecin qui s'inspirait du toucher, qui lui semblait déjà en voie de disparition. C'est bien de *L'art de toucher le clavecin* qu'il s'agit, plus que de l'art d'en jouer, même si les deux notions restent inséparables dans son esprit.

Pourquoi cette distinction, peu compréhensible aujourd'hui ? Les préludes de *L'art de toucher le clavecin* étaient avant tout destinés à entraîner la main à produire un son particulier, que le compositeur considérait comme essentiel dès le premier contact avec un clavecin. La démarche de Bach est comparable dans ses Inventions, où il parle de la notion fondamentale du « cantabile ». C'est précisément ce qui donne aux instruments à clavier une telle qualité illusionniste : la fusion magique d'un effet lyrique avec un accompagnement, grâce à la diversité du son créé par l'art du toucher.

Comment mieux présenter sur disque François Couperin ? La réponse la moins imaginative, et donc la moins réussie, serait d'enregistrer ses œuvres complètes pour clavecin. Ce serait tout aussi peu convaincant de présenter le plus grand claveciniste français du XVIII^e siècle comme un miniaturiste en n'enregistrant que ses bis populaires. Les 27 ordres (suites) de Couperin, regroupés dans 4 livres, n'étaient pas nécessairement conçus pour être interprétés chacun dans son intégralité. L'esprit de l'édition et de l'interprétation aux XVII^e et XVIII^e siècles était très différent du nôtre : le compositeur proposait un ensemble classé par genre ou par tonalité, et l'interprète organisait à sa guise sa propre suite, tour à tour se pliant à la tradition ou s'en écartant, avant tout soucieux de susciter le rire, la réflexion ou les larmes de son auditoire. C'est ainsi que je comprends le sens du mot « technique » dans le Baroque. Bien que le goût actuel soit aux œuvres intégrales, l'interprète des XVII^e et XVIII^e siècles choisissait un répertoire qu'il pouvait organiser en suites à la manière « française », lui permettant ainsi une grande liberté.

Une étude approfondie des quatre livres révèle comment Couperin permet cette liberté, au-delà de l'ordre dans lequel les pièces sont imprimées, comme l'ont fait avant lui Chambonnières, Louis Couperin et d'Anglebert. Les préludes de *L'art de toucher le clavecin* sont imprimés dans une notation « mesurée » pour en faciliter la lecture, considération pratique ne devant pas nécessairement influencer les choix artistiques lors de l'interprétation.

« Pour conclure sur le toucher du clavecin, en général ; Mon sentiment est, de ne point s'éloigner du caractère qui y convient. » François Couperin, dans son *Art de toucher le clavecin*, insiste à nouveau sur la primauté du son produit par le clavecin, sur sa capacité de résonance. Cette affirmation est universelle, valable pour tous les styles inspirés : Byrd, Frescobaldi, Froberger, Bach, Scarlatti...



'Nicolas Lefebvre 1755' / Martin Skowronek 1984

Rameau et le « spectacle des mains »

Qu'est-ce qui distingue la musique pour clavecin de Rameau de celle de ses contemporains, en particulier François Couperin ?

Rameau s'intéressait à l'avenir. Il préférait ignorer, de façon plutôt catégorique, les conventions et les traditions du passé. Couperin, au contraire, était un traditionaliste. Les œuvres de ce dernier représentaient une sorte de « théâtre du salon » tandis que chez Rameau, la tendance allait vers un « théâtre de l'opéra » plus italianisant. Ceci ne veut pas dire que Couperin ne manquait nullement de passion. Les deux compositeurs avaient simplement choisi différentes approches pour traiter un matériel similaire.

Vers les années 1700, l'art de l'improvisation commençait à rapidement disparaître. Le prélude provenant du recueil de pièces pour clavecin de Rameau publié en 1706 est mi-mesuré. Mais seulement une décennie plus tard, dans son *Art de toucher le clavecin*, François Couperin informe le lecteur qu'il a fait imprimer ses préludes en notation mesurée car la pratique de l'interprétation de ces préludes sur les partitions à l'ancienne, en notation non mesurée, n'était plus en vogue.

Le « spectacle des mains » des figures de la main gauche (appelées « batteries » par Rameau) que nous trouvons dans *Les Cyclopes*, ou les arpèges qui caractérisent *La Dauphine* sont tous deux bien loin des éléments musicaux qui « touchait plutôt que surprenait » François Couperin ! Rameau était inlassable dans son étalage provocateur d'effets nouveaux et récemment inventés. L'utilisation de ces valeurs dans le cadre de la bonne éducation et des bonnes manières reflète clairement son idée du « grand style ».

Quels genres de clavecins connaissait Rameau et lesquels préférait-il ? Quels sont les clavecins les plus efficaces pour projeter le son idéal de ses compositions pour cet instrument ?

Les instruments que Rameau connaissait étaient tous ceux que le XVIII^e siècle français connaissait ainsi que ceux qui étaient fabriqués à Anvers, sur la base de la tradition de Ruckers. Au XVIII^e siècle, les clavecins flamands étaient davantage prisés et souvent reconstruits ou convertis en instruments à double clavier de 4 ½ ou 5 octaves. Ces ravalements incluaient l'utilisation d'anciennes caisses et / ou d'anciennes tables d'harmonie flamandes pour la création de nouveaux instruments. Et Paris était le centre de cette activité de ravalement.

Ces clavecins, ainsi que les instruments d'origine française du XVIII^e siècle sortant des ateliers de Blanchet, Hemsch, Taskin, parmi autres, sont particulièrement adaptés pour jouer Rameau et ses contemporains.

Les tessitures de basse et de ténor de ce style de clavecins français sont très belles et les compositions pour le clavecin seul de cette période exploitent ces résonances de façon tout à fait optimale. Nous trouvons les mêmes registres — pour lesquels les Français avait un amour particulier — exploités de la même manière pour la viole de gambe. On en trouve de nombreux exemples dans les œuvres de Marais, Sainte-Colombe et Forqueray.

Dans quelle mesure le son du clavecin influence-t-il la « réflexion » de la composition ? Plus le clavecin est bon, plus son influence est grande, et meilleure est la « réflexion ». Dans la plupart des musiques intéressantes écrites avant 1950, le son et la composition ne faisaient qu'un pour le compositeur. Certains interprètes ne s'en préoccupent pas, certains auditeurs non plus. Pourtant, c'était clairement la méthode inspirant la tradition en question. Sans aucun doute, c'était de cette manière que la musique pour clavecin était conçue.

Qu'est-ce qui, en terme d'esthétique musicale fondamentale, était important pour Rameau ? Qu'est-ce qui l'intéressait réellement ?
Je dirais qu'au moins deux concepts fréquemment démodés lui importaient : la noblesse et l'humour. Il cherchait les deux, et séparément et conjointement.

Mais Rameau n'était-il pas un théoricien reconnu ?

Tous les Français sont des théoriciens de cœur. Aujourd'hui ils sont appelés intellectuels ou philosophes. Les Français adorent « penser sur la pensée ». C'est un héritage des Lumières un peu pervers qui présente le danger inhérent de produire une série de signes confus, lesquels s'ils conviennent ou même sont essentiels aux arts visuels, sont complètement inappropriés pour l'interprétation musicale, qu'il s'agisse des répertoires français ou des autres.

« Réagir à sa propre réaction » est essentiellement un pas de trop pour un interprète, un auditeur ou un observateur. Cela crée une sorte d'attirance intellectuelle snob aux dépens de l'immédiateté du message. De vagues signes peuvent souvent contribuer à partir d'un effet désiré ou d'une atmosphère, mais encore faut-il que ce vague soit subtilement bien défini. La confusion est simplement le résultat d'un manque d'habileté à projeter l'effet. Ces conclusions étaient probablement celles auxquelles Rameau était arrivé quand il soulignait qu'il fallait « cacher l'art par l'art ».

Comment arrive-t-on à réunir l'information pour interpréter le répertoire français ? Est-ce une question d'apprentissage ou faut-il plutôt posséder un feeling particulier ?
Tout simplement, vous devez comprendre ce qui en fait quelque chose d'uniquement français dans sa conception et savoir comment transmettre ce message. Dans l'interprétation musicale, chaque démarche est fondée sur la compréhension et le savoir-faire. Cependant, il n'y a pas deux pièces de musique rigoureusement identiques, ni deux musiciens identiques.

Au fond, la musique française est assez spéciale. Les musiciens dans leurs exercices quotidiens se posent toujours beaucoup de questions en ce qui concerne l'interprétation de la musique française : Lully, Charpentier, Rameau, Berlioz, Debussy, Fauré, Ravel, Poulenc... Bien des chanteurs, des pianistes et des chefs d'orchestre, pensent en général qu'il manque quelque chose à leur compréhension du répertoire français. En ce qui concerne le *feeling* spécial, il faut vraiment écouter Edith Piaf, Régine Crespin et Guillemette Laurens. Les pianistes et les chefs d'orchestre ont rarement réussi à réunir l'esprit du cabaret, la force italienne et la subtilité française que ces chanteuses sont parvenues à maîtriser, grâce à la combinaison intelligente et modeste d'un pur instinct et d'une exceptionnelle musicalité. Le *feeling* spécial a beaucoup à voir avec le fait de dominer complètement les effets magiques de la « syntaxe rhétorique » et avec une façon très libre, et même insouciance, de traiter le message musical.

La musique de Rameau est-elle quelque peu délaissée par les interprètes ?

Il existe encore des problèmes pour trouver de bonnes éditions permettant d'interpréter de nombreuses œuvres de Rameau. Au XVIII^e siècle, Rameau était le compositeur le plus joué en Haïti... Et maintenant, au XXI^e siècle, on n'a toujours pas d'accès à l'œuvre complète de Rameau, même les œuvres les plus célèbres. Or on ne peut pas travailler et interpréter la musique sans une bonne édition !

Quelles sont les qualités qui rend la musique singulièrement « française » en concept ?
En musique classique, chaque tradition européenne possède une technique de composition, une rhétorique et une pratique intrinsèques qui sont immédiatement identifiables. Ce qui est tellement intéressant, c'est d'examiner les similitudes plutôt que les différences. Par exemple, quand la musique de Bach est semblable à celle de Rameau et quand la musique de Rameau est semblable à celle de Bach. Bien que Bach n'ait pas composé sa musique selon une conception française, certaines de ses compositions — comme celles de ses contemporains allemands — sont du style français. Il existe également des similitudes entre Purcell et Charpentier. En dépit de certaines opinions assez répandues professant le contraire, je pense vraiment que le « style » doit être reflété au même titre que la « conception » dans l'interprétation.

Pourriez-vous commenter l'histoire des Pièces de clavecin en concerts de Rameau et comment vous est venue l'idée de les interpréter sur deux clavecins ?

Quelques pièces de Rameau pour le clavecin seul sont déjà des transcriptions. *La Dauphine* est une « improvisation écrite ». *La Livre des Pièces de clavecin en concerts*, a été arrangée par Rameau lui-même pour clavecin seul.

Les *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau, publiées en 1741, appartiennent au genre curieux des compositions écrites pour le clavecin avec l'accompagnement de violon. L'idée fut développée par J.S. Bach dans les sonates pour clavecin « obligé » et violon, ainsi que par le contemporain de Rameau, le Français Mondonville.

Mais Rameau alla encore plus loin en écrivant ses *concerts* avec l'ajout d'une viole de gambe. Les instruments mélodiques servent à amplifier les traits et les intentions harmoniques / mélodiques de la partie de clavecin obligé. Rameau fut l'un des plus grands compositeurs pour le ballet de tous les temps. Ce genre de composition apparaît généralement dans sa musique orchestrale, quoique ici, dans les *Pièces de clavecin en concerts*, il ait réduit les forces orchestrales à seulement trois instrumentistes.

Plusieurs morceaux provenant de l'opéra de Rameau *Pigmalion* existent en transcription pour clavier par Balbastre, mais ce qui subsiste sur la page est bien éloigné de ce qu'un interprète du XVIII^e siècle aurait joué. Tout se résume à une transcription élaborée, basée sur l'écriture de la mélodie et la ligne de basse. Toutes les harmonies doivent être ajoutées par l'interprète ainsi que toutes les tessitures qui contribuent au jeu du clavecin le plus virtuose et le plus convaincant.

L'interprétation de ces pièces sur deux clavecins s'inspire de l'idée de François Couperin, quand il dit qu'il interprète sa musique de chambre sur deux clavecins avec ses amis et ses élèves. Olivier Fortin et moi-même avons interprété et enregistré ce type de *concerts* en jouant une grande variété d'autres répertoires, y compris les œuvres pour orgue de Buxtehude, la musique pour violon et pour orgue de Bach, les sonates de Scarlatti, la musique française pour le clavecin seul avec un clavecin au continuo et la musique des virginalistes et la musique anglaise de « consort » pour deux ou même trois clavecins.

De nombreux clavecinistes trouvent que jouer à deux clavecins est une gageure pratiquement impossible. Mais le succès d'une telle entreprise est fondé sur un seul principe : l'horizontalité bien conduite est plus utile pour jouer le clavecin qu'une verticalité sur le fil du rasoir. La verticalité est presque totalement inutile, que l'on joue sur un seul clavecin ou qu'il y en ait deux.

Comment considérez-vous les questions de textes, improvisations et transcriptions de cette musique ?

Nous avons tous la notion que la « musique » est construite sur trois éléments : la mélodie, l'harmonie et le rythme. Mais ceci est terriblement imparfait. Citer ces trois éléments est devenue populaire au XX^e siècle car c'était une façon académique de faire référence à l'information qui est *imprimée sur la page* d'une partition musicale. La mélodie et l'harmonie sont importantes, mais ce à quoi on se réfère en tant que « rythme » est maintenant devenu simplement prévisible, inflexible ou « métronomique ». Or ce n'est pas le concept du rythme mais du déplacement qui est important à comprendre et à cultiver. On doit aussi ajouter le timbre et le langage à la liste de ce qui est important pour une interprétation musicale la plus réussite.

De nombreux critiques et commentateurs du XX^e siècle ont considéré que le déplacement et le timbre étaient trop « personnels », la subjectivité dans la

musique classique était considérée comme « malsaine ». La raison pour laquelle l'interprétation baroque a été déformée par l'idée de « non interprétation » est claire si tout le monde a le même son, personne ne peut saisir la différence entre un interprète et un autre. Ceci produit une sorte de « justesse », pas un concept très attractif en art...

L'interprétation est inévitable. Achever l'œuvre de la nature est un des plus sains et des plus grands défis, mais l'Histoire a prouvé sans aucun doute que tout le monde n'est pas né pour cette tâche... Comme Albert Fuller, le premier à enregistrer les œuvres complètes de Rameau pour le clavecin aux années 1960, a remarqué plusieurs fois, les faits sont soumis à la fantaisie. Et là est le vrai secret pour parachever le travail de la nature.



Skip Sempé & Pierre Hantai

L'effet « sans souci » et le répertoire du salon parisien au siècle 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 un souvenir d'un style ou interprétation particuliers, plutôt que le point de départ d'un argument ou d'une analyse.

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 ? « The French Collection » est en quelque sorte le volume compagnon de l'enregistrement « La Pantomime » publié chez Paradizo. 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* (1746) :

« 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 [sic] 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 *L'Entrée pour les Turcs en rondeau* de Zaïde, un autre opéra-ballet (Acte 3, Scène 5).

A propos de Balbastre, nous avons quelques informations intéressantes grâce à la visite à Paris en 1770 du Dr. Charles Burney.

« Quand on chantait le Magnificat, il a joué entre chaque verset plusieurs minutes des fugues, des imitations et toute sorte de musique, même des pièces de chasse et des gigue, sans surprendre ni offenser la congrégation, pour autant que j'ai pu m'en enquérir.

« Après l'église, M. Balbastre m'a invité chez lui pour voir un beau clavecin Ruckers qu'il avait fait peindre à l'intérieur et à l'extérieur avec autant de délicatesse qu'ont les plus beaux carrosses ou les plus fines tabatières que je n'ai jamais vus à Paris. A l'extérieur était peinte la naissance de Vénus, et à l'intérieur l'histoire de l'opéra le plus connu de Rameau, *Castor et Pollux* ; la terre, l'enfer et l'*Élysée* y sont représentés : assis sur un banc, une lyre à la main, se trouve le célèbre compositeur lui-même ; 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 de ce clavecin a survécu, non pas sur comme partie du 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 « sans souci » est le résultat d'une technique de jeu spéciale et, somme toute, assez rare. Il a deux visées : de déstresser l'exécutant et d'engager l'auditeur. Chanter ou jouer d'une manière « sans souci » requiert une maîtrise parfaite de la voix ou de l'instrument. La visée initiale 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 « 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 « sans souci » fonctionne-t-il sur le public, tant en concert qu'en enregistrement ?

Eh bien, par exemple, *La Marche des Scythes* est un morceau brillant. La composition à laquelle elle rend certainement hommage est *Les Cyclopes* de Rameau — 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 bruyants, exactement comme auraient fait les publics du XVIII^e 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 XVIII^e siècle. J’avais fait mon travail : je l’avais joué comme au XVIII^e 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 XVIII^e 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 *Hippolite et Aricie* de Rameau aboutirait pratiquement au même. Mais on se doit d’apprécier la musique pour ce qu’elle est, plutôt que se concentrer 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 XVII^e et XVIII^e siècles.



Clavecins et clavecinistes

Éloge des virginals flamands du XVII^e siècle par *Gustav Leonhardt*



À notre époque, l'aversion pour le moyen, le commun et le populaire est un sentiment que certains d'entre nous ne peuvent s'empêcher d'éprouver. L'oreille et l'œil, les sens les plus nobles de l'homme, sont confrontés à de telles uniformités : les interminables rangées d'appartements modernes emplis de meubles standardisés, faits sans amour, ou l'incessante musique sans fil et sans fin qu'on entend dans les maisons, les boutiques et même les restaurants. Tout cela nourrit l'aversion et incite quelques malheureux — les *unhappy few* — à s'attaquer à la consternante normalité avec une extravagante anormalité, à remplacer le commun par l'inouï, et à combattre la « sagesse » malsaine de l'individu moyen avec une folie cultivée.

Le paradis semble s'être perdu il y a quelque cent cinquante ou deux cents ans, quand les goûts ont commencé à diverger suivant que l'on était plus ou moins cultivé. La grandeur et la médiocrité, qui ne différaient que discrètement dans le *comment*, mais non dans le *quoi*, en vinrent peu à peu à représenter le sublime et le trivial. Seigneur et valet pouvaient autrefois tous deux apprécier telle gaillarde ou tel menuet. Madame et la laitière pouvaient se rejoindre pour admirer la nouvelle façade du château. Le simple marchand des Pays-Bas pouvait commander un instrument au même célèbre atelier Ruckers d'Anvers que l'infante d'Espagne. Et bon nombre de dames dans les Pays-Bas du XVII^e siècle — les grandes dames, les dames moyennes, les dames communes, voire les dames du peuple — aimaient le virginal. En outre, elles aimaient se faire peindre avec leur instrument, comme en témoignent les tableaux de maîtres néerlandais tels De Bray, van der Burgh, Codde, Dou, Duck, Duyster, Graat, D. Hals, de Hoogh, Kamper, Th. De Keyser, van Limborgh, van der Merck, Metsu, Molenaar, E. van der Neer, Netscher, Ochterveld, Palamedesz, van Velsen, van der Venne, Verkolje, Vermeer, Vinkeboons et de Witte.

Se trompaient-ils en aimant le commun ? Je pense que non. Les choses communément aimées et normalement produites à cette époque ne plaident pas contre la qualité ou le goût, mais en leur faveur.

Les épinettes flamandes et hollandaises — il semble impossible de faire une distinction entre les instruments produits dans le sud et le nord des Pays-Bas, même si c'étaient des entités politiques séparées au XVII^e siècle — étaient faites en différentes tailles. À partir de 1600, elles étaient toutes, semble-t-il, de forme rectangulaire, avec le clavier intégré à la caisse et une étendue de quatre octaves (avec octave courte dans le grave). Parmi les instruments de plus grandes dimensions, certains avaient un point de pincement près du chevalet, et d'autres

presque au milieu de la corde. Structuellement, cette différence s'obtenait avec un clavier placé un peu à gauche ou un peu à droite du milieu de l'instrument. Le diapason de ces instruments variait ; il pouvait être normal, une quinte plus haut ¹, ou une octave au-dessus du diapason normal, la largeur de ces instruments étant d'environ 1700 mm, 1150-1400 mm, et 810 mm respectivement. L'extérieur était toujours peint, simplement, ou avec différents types de faux marbre. L'intérieur (y compris le dessous du couvercle et le portillon) était peint avec des filets dorés ou, plus souvent, décoré de papier imprimé ² ; le papier du couvercle imitait le bois et servait généralement de fond à une devise latine. Les différentes sections du papier étaient mises en valeur par des filets rouges et noirs. Aucune partie du bois de peuplier dont était faite la caisse n'était laissée apparente. La table d'harmonie, munie d'une rosace aux initiales du facteur, était peinte à la détrempe de fleurs et d'oiseaux et bordée d'une frise ornementale. Les marches étaient plaquées d'os, et les feintes étaient en bois noirci. Les cordes graves étaient le plus proches de l'instrumentiste, et la rangée de sautereaux coupait la table d'harmonie en diagonale de l'avant gauche à l'arrière droit. Deux sautereaux étaient placés en direction opposée dans chaque mortaise, sans aucune séparation en bois entre eux (comme ce serait le cas dans une épinette italienne).

L'une des caractéristiques du virginal est que le sillet et le chevalet — ou faudrait-il dire les deux chevalets ? — sont tous deux sur la table d'harmonie, contribuant à amplifier le son. Les chevilles sont sur la droite. Le module des cordes (*do''*) est de 340-350 mm pour le grand modèle ; 240-290 mm pour le modèle « transpositeur » ; et environ 170 mm pour les instruments à l'octave. La plupart des instruments à l'octave pourraient avoir été faits pour un double virginal (« mère et enfant »), donnant un jeu de quatre pieds couplé au jeu de huit pieds du grand instrument quand il est placé sur celui-ci.

Le piètement des grands instruments et des instruments « transpositeurs » était toujours un meuble séparé plaçant le virginal à une hauteur qui, pour nos yeux, est quelque part entre des positions assise et debout confortables. La plupart des tableaux du XVIIIe siècle montrent l'instrumentiste debout, et c'est la position qui semble préférable, puisque le portillon (fixé par des charnières au fond de la caisse) gêne les genoux quand le musicien est assis. Peut-être les facteurs évitaient-ils de faire le piètement encore plus haut pour des raisons d'ordre visuel.

Les noms donnés aux virginals dans les Pays-Bas du XVIIIe siècle étaient, en général, *clavecimbel*, *vierkant*, et, en particulier, *spinet* pour l'instrument avec le clavier à gauche et *muselar* pour l'instrument avec le clavier à droite. (Le timbre précis et pénétrant de la *spinet* incita sans doute van Blankenburg ³ à baptiser ainsi le huit-pieds de devant, ou nasal, de son clavecin à deux claviers.) Ces virginals se trouvaient encore dans de nombreuses demeures jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, mais rien ne prouve qu'on en ait encore fabriqué à cette époque.

Les facteurs du XVIIIe siècle s'étaient alors tournés vers les épinettes plus gracieuses en aile d'oiseau. En réalité, à en juger essentiellement d'après ce qui se passait en Angleterre, je pense que la disparition des virginals dans les deux dernières décennies du XVIIIe siècle était due avant tout à leur apparence, jugée alors simpliste et grossière.

L'éloge annoncé dans le titre de cet article concerne deux types de son très différents, produits, respectivement, par la *spinet*, nasale et précise, et par le *muselar*, flûté et creux. Cet éloge n'est bien sûr mérité que par des instruments en très bon état. Des barres supplémentaires sous la table d'harmonie, ou encore un cordage faible, par exemple, peuvent facilement gâter le son. La *spinet* et le *muselar* tirent tous deux la beauté de leur son de l'explosion extrêmement puissante juste après le pincement. Ensuite, la résonance s'estompe rapidement. La beauté de la *spinet* et du *muselar* se trouve dans l'attaque, plutôt que dans leur capacité à tenir le son. Par conséquent, un barrage incorrect ou un cordage faible (pour ne citer que deux des défauts les plus courants), en sapant le son initial, gâtent vraiment le tout, nous laissant quelque peu perplexes à nous demander comment ce son sec, vague et médiocrement tenu a jamais pu plaire à quiconque, et à plus forte raison à tout le monde.

Si l'on se fie au nombre d'instruments conservés et à l'iconographie du XVIIIe siècle, la *spinet* était moins appréciée que le *muselar*, en tout cas à partir des années 1620. La *spinet* se rapprochait plus du son du clavecin de l'époque ; et, si cela pouvait lui donner un avantage, je pense cependant qu'un clavecin miniature n'était certainement pas ce que cherchaient la plupart de ceux qui choisissaient un petit instrument à un seul jeu. Toujours est-il que la *spinet* a pour attrait sa sonorité très homogène sur toute son étendue. Aucun des registres ne prédomine, et tout y est précis. La musique polyphonique (si elle n'est pas lente) y sonne bien, de même que la musique avec une basse active ou, du reste, un dessus actif. Elle convient bien à une grande partie de la musique de clavier anglaise, d'Élisabeth Ier à Charles II. Il n'est donc pas étonnant qu'en Angleterre on n'ait fait que des virginals de ce type, avec le clavier à gauche. Il semble hasardeux, et même impossible, de dire quelle est la musique de clavier néerlandaise qui pourrait avoir été conçue pour la *spinet*. Seule l'oreille peut décider des pièces qui sonneront bien à la *spinet*, et je pense qu'il est peu probable qu'un compositeur ait écrit spécifiquement pour un instrument plutôt que l'autre.

La sonorité du *muselar* est plus inhabituelle que celle de la *spinet*. Certains auditeurs reconnaissent à peine que l'instrument appartient à la famille des clavecins. L'aigu, riche et flûté, pourrait être qualifié de « chantant » (malgré la courte résonance) ; il possède en réalité un caractère déclamatoire d'une grande force. Les registres ténor et basse ont une sonorité très pleine, mais peu définie, en raison de la prédominance de la fondamentale. Ainsi, dans le *muselar*, l'aigu et le grave ont une fonction différente, et la musique homophone avec un dessus

mélodique et une ou plusieurs parties simples d'accompagnement à la main gauche y sonne merveilleusement bien.

Bon nombre de *muselars* avaient un dispositif spécial pour changer le timbre de la moitié grave de l'instrument. Ce jeu, dont l'action correspond au jeu de luth qu'on connaît au clavecin (*harp stop* ou *buff stop*, *lautenzug*), mettait de petits crochets métalliques légèrement en contact avec les cordes vibrantes près du chevalet de droite. (C'est un jeu que Praetorius⁴ appelle *arpichordum* et qui, dit-il, produit une « *harffenirende Resonanz* ».) Le son obtenu, après les exaspérantes heures de réglage qu'il faut pour le rendre homogène, est un délicieux bourdonnement qui a pour effet de distinguer encore plus le timbre des graves de ceux des aigus. Les premiers pianofortes possédaient un dispositif analogue (uniquement dans la moitié grave, là encore) avec le *fagottzug*, qui utilise une bande de parchemin pour produire le bourdonnement.

Il est indéniable qu'une musique avec une basse rapide pose des problèmes au *muselar*. L'étouffement — qui se fait à l'endroit de la corde où l'amplitude de la vibration est la plus grande — est bruyant (van Blankenburg⁵ en compare le bruit au grognement de cochons). En outre, la répétition rapide de notes à la basse est peu fiable. Néanmoins, le *muselar* ne demande qu'à être joué judicieusement. S'il est bien traité, son caractère singulier est un constant délice pour le musicien, qui oublie bientôt que son instrument n'a qu'un seul clavier, qu'un seul registre et que quatre octaves d'étendue.

*

- 1 Il semble que cette différence de diapason était analogue à celle qu'il y avait entre les deux claviers des clavecins transpositeurs à deux claviers.
- 2 Les motifs de plusieurs de ces papiers provenaient de *Variarum protactionum quas vulgo Marusias vocant libellus*, livre d'ornements de Balthasar Silvius imprimé en 1554.
- 3 Qu. Van Blankenburg, *Elementa musica* (La Haye, 1739) p. 145.
- 4 M. Praetorius, *Syntagma musicum II* (Wolfenbüttel, 1619) p. 67.
- 5 Op. cit., p. 142.





Gustav Leonhardt et le petit clavecin rouge

La clef des études avec Gustav Leonhardt était toujours la préparation. Quel auditeur pour la littérature de clavecin, surtout jouée par un jeune interprète ! Ce ne sont pas mes études avec Leonhardt qui m'ont formé à mon métier, mais l'indispensable préparation pour jouer le mieux possible semaine après semaine, et la possibilité d'observer le maître lui-même au travail. Bach, Scarlatti, Frescobaldi, Froberger, Byrd, Gibbons, Sweelinck, Morley, Farnaby, Tomkins, les Couperin, Forqueray, d'Anglebert, Marchand et Duphy devaient tous être représentés, mais toujours avec de nouvelles pièces — on ne jouait jamais rien deux fois.

J'ai rencontré Leonhardt pour la première fois, brièvement, en 1976, après un concert — le premier où je l'entendais jouer. Dans le programme entièrement consacré à Bach, il avait fait figurer ses propres transcriptions de deux des partitas pour violon seul. J'ai aussitôt été convaincu qu'il avait les réponses à bon nombre de mes questions. J'ai ensuite joué pour lui lors d'une série de master-classes aux États-Unis en 1979, et été accepté comme élève à Amsterdam.

Entre-temps, je continuais à travailler mon instrument, à faire mes recherches sur les principes d'exécution, à lire, à m'intéresser à la facture des clavecins historiques et d'autres instruments, à me bâtir une bibliothèque, à visiter des collections d'instruments pour jouer sur des clavecins originaux aux États-Unis et en Europe, et je me demandais quel genre de professeur et d'homme serait ce musicien fascinant qui s'appelait Leonhardt. Lors d'un déjeuner pendant les master-classes de 1979, nous avons parlé du répertoire français et des clavecins français, et il m'a montré une photo, déjà fatiguée d'avoir tant voyagé, de sa nouvelle acquisition — qu'il appelait « mon petit clavecin rouge ». Le fait qu'il portait la photo d'un clavecin dans le style français du XVII^e siècle — dans son portefeuille, à ma grande surprise — est ce qui nous a fait comprendre que nous partagions un amour hors du commun pour le clavecin. En tout cas, ce petit geste de sa part est celui qui m'a toujours fait me sentir à l'aise avec lui, et, compte tenu de son apparence extérieure d'inaccessible aristocrate du clavecin, ce petit événement était extraordinaire.

J'ai voulu en savoir un peu plus sur le parcours de Leonhardt, pour comprendre comment il avait dû travailler pour faire passer son message personnel. Il était évident que la Vienne de l'après-guerre, où il vivait au milieu des années 1950, n'était pas une ville faite pour un rebelle : le mauvais endroit au mauvais moment. Si Gustav Leonhardt n'avait pas eu, en plus de son talent, un vif intérêt pour les œuvres de Bach, sa distinction naturelle et son allure aristocratique, il n'aurait peut-être pas réussi à s'imposer. On considérait en effet que les

instruments « anciens » avaient déjà suffisamment de place dans le monde musical de cette époque : l'afreux clavecin industriel allemand, incapable de nuance et donc apprécié par les musiciens secs et raides, les critiques zélés et les commentateurs indolents qui ne supportaient pas l'expression ; et la flûte à bec fabriquée en usine — instrument facile à jouer, qui pouvait garder le répertoire « pittoresque » des siècles passés à un niveau amateur, et à sa place : en dehors de la salle de concert.

Il fallait ignorer les théories abstraites sur le style musical et l'exécution, en particulier pour le baroque, qui s'élaboraient dans des métropoles comme Vienne. Le répertoire baroque n'est fidèlement représenté que lorsque la mélodie, l'harmonie et le rythme sont rejoints par le quatrième membre du quadrivium musical baroque : la rhétorique. Qu'est-ce que la rhétorique ? C'est le résultat qu'on obtient en considérant ensemble la mélodie et l'harmonie (le texte faisant bien entendu partie de la mélodie dans la musique vocale), et en les combinant à des gestes rythmiques de nature improvisée. La musique gagne alors en clarté et en relief, au lieu de la confusion qu'on engendre en se focalisant sur la similitude d'éléments d'expression musicale très différents. Leonhardt avait conscience de tout cela, et fut sans nul doute le premier musicien de son niveau, travaillant sur des instruments de facture traditionnelle, à aborder ces problèmes d'interprétation à des fins musicales.

Et il trouva des solutions. Avec son œil extraordinaire pour l'abondante virtuosité des arts plastiques baroques, il s'inspira notamment des grands artisans-artistes des XVII^e et XVIII^e siècles qui n'étaient pas musiciens. Il comprit certains concepts de l'art baroque que les musicologues, les critiques et les commentateurs ne pouvaient même pas commencer à entrevoir.

À Amsterdam, où Leonhardt était retourné vivre, l'atmosphère était moins guindée. Il y forma le Leonhardt Consort : cinq cordes et clavecin ou orgue (sauf dans la musique de consort anglaise à six voix, qu'il aimait tant, où il jouait de la basse de viole). Avec des concerts à travers l'Europe, des tournées en soliste en Amérique et des enregistrements diffusés dans le monde entier, une nouvelle vie musicale commençait pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècles — non seulement le clavecin, mais aussi le répertoire de chambre et d'orchestre. Le violoncelliste du Leonhardt Consort raconte qu'il écrivait lui-même à chaque musicien du groupe avec les détails sur le répertoire, les calendriers de répétitions, les horaires de train : pas de secrétaires, pas de mécènes, simplement une pratique musicale du plus haut niveau à l'intention d'un public admiratif.

*

Pour une leçon avec Leonhardt, on sonnait à la porte d'une très imposante maison au bord d'un canal à Amsterdam, qui est aussi un chef-d'œuvre d'architecture. On entraînait ; le maître apparaissait au bout d'un interminable

couloir qui conduisit à la partie de la maison donnant sur le jardin et à une grande salle de réception. Dans cette salle de réception se trouvaient trois clavecins : un William Dowd fait à Paris d'après Blanchet, un Martin Skowronek d'après Dulcken, et un virginal flamand de Skowronek. Il y régnait le même ordre que dans une maison patricienne du XVIII^e siècle.

J'étais accueilli. Je m'asseyais au clavecin, tandis que Leonhardt s'installait dans un fauteuil confortable, un peu dans la pénombre, où il était prêt à rester une heure ou une heure et demi, avec de fréquentes excursions au clavecin. On entendait le tic-tac d'une horloge ; et je me souvenais de la petite photo du clavecin rouge qu'il avait dans son portefeuille. Persuadé qu'il valait mieux le divertir que l'ennuyer, je jouais toujours exactement comme je le sentais. Il me semblait qu'une interprétation artificielle, quelle qu'elle soit, aurait été une perte de temps pour lui comme pour moi. Il était le premier à admettre que la fidélité à un compositeur, à son style ou à sa partition ne signifie rien sans confiance en sa propre interprétation personnelle. C'est en réalité ce qu'il m'a appris : la confiance en soi. Il bâtissait cette confiance intérieure par divers moyens subtils (cachant l'art par l'art...), tout en ayant la sagesse de reconnaître que, même avec une personnalité musicale assurée, il faut toujours continuer de bâtir pour jouer mieux. Ce qu'il y avait d'exceptionnel dans ces moments qu'il me consacrait est que la tradition était transmise par exemple et démonstration, et non par discussion et exercice intellectuel. C'est la manière dont on enseignait une tradition vivante avant le XX^e siècle, et comme Leonhardt est celui qui l'a ressuscitée, j'avais le sentiment, pour une fois, d'être au bon endroit au bon moment.

Les leçons n'étaient qu'un élément parmi d'autres. La relation maître-élève, dans la manière dont on enseignait autrefois, suppose qu'on partage aussi certaines expériences quotidiennes du métier. J'ai ainsi appris à enregistrer avec Leonhardt : il m'a demandé de lui tourner les pages pour un enregistrement, et j'ai aussitôt accepté avec enthousiasme. Je n'avais jamais assisté à une séance (j'ai fait mes premiers disques quelques années plus tard), et je me disais qu'avec lui ce serait particulièrement enrichissant. Ce fut une expérience fascinante, car il a fait plus de deux cents enregistrements. Leonhardt jouait sans arrêt. J'ai entendu de nombreux concerts aux Pays-Bas, au clavecin et à l'orgue. À cette époque, le grand orgue de la Nieuwe Kerk d'Amsterdam était en cours de réfection. C'est un instrument particulièrement stupéfiant, puisque c'est le plus grand orgue baroque d'Europe du Nord : lorsque les quatre grands volets peints sont ouverts, le spectacle est l'un des plus splendides qu'on puisse voir ; et puis la musique en émane. En l'écoutant maintes fois jouer sur cet orgue, j'ai toujours pensé que les sonorités grandioses et puissantes du plein jeu devaient être parmi les plus splendides et des plus somptueuses qu'on ait pu entendre au XVII^e siècle. Bien sûr, l'un de ses talents était de tirer le maximum de tout instrument qu'il jouait, et rien ne l'inspirait autant qu'un bon clavecin ou un bon orgue.

Il était enthousiasmé par le projet de restauration et donna une série de récitals pour inaugurer l'instrument rénové.

Concerts, enregistrements, et même accordages : pour un concert à la Oude Kerk d'Amsterdam, où Sweelinck avait été organiste, Leonhardt m'a demandé un jour de l'aider à accorder l'orgue. Pour aller à pied de chez lui à cette église, il avait un itinéraire particulier qui parcourait les rues de la plus ancienne partie de la ville, bordées de certains de ses édifices les plus beaux et les plus remarquables, tout en évitant les attractions touristiques plus pittoresques du quartier rouge. Tandis qu'il rampait dans le buffet de l'orgue, accordant les anches, je donnais les notes sur le clavier, confirmant si nous étions justes ou non. Et je me souviens du froid : celui de Sweelinck. L'âge d'or d'Amsterdam n'aurait pas été complet sans une halte dans une taverne, alors nous nous arrêtons pour reposer nos esprits et nous réchauffer avec du xérès.

Ce sont ces moments avec Leonhardt qui valaient les leçons. Si l'on veut comprendre un compositeur ou un style particulier, on fréquente ce compositeur ou ce style autant que possible. Si l'on veut comprendre un interprète particulier, c'est un peu la même chose. Leonhardt brûlait du désir de se rapprocher de Purcell, de ses contemporains anglais et de sa langue, ce qui l'incita à rencontrer Alfred Deller dans les années 1950. Le résultat de cette collaboration féconde fut une grande amitié, avec des concerts et des enregistrements communs. J'ai demandé un jour à Leonhardt s'il avait jamais laissé quiconque lui dire comment faire telle ou telle chose. Sans hésiter, il m'a répondu : « Uniquement Deller ».

Les leçons avec Leonhardt se terminaient généralement par une conversation, évitant le sujet de la musique, et parfois accompagnée de thé et de la présence de Marie Leonhardt. Pour une fois, nous pouvions alors parler de violon au lieu de clavecin ! Nous nous arrangions pour rarement citer d'autres musiciens, évoquant parfois Landowska ou Kirkpatrick, mais évitant les interprètes actuels. Une fois le travail fini, c'était pour Leonhardt le moment de se détendre et de se reposer, ce qu'il faisait généralement en compagnie des derniers catalogues des grandes salles de vente internationales, ou, parfois, de la plus récente brochure Alfa Romeo.

Après l'une de mes dernières leçons, j'ai demandé à Leonhardt de me montrer son « petit clavecin rouge » — celui de la photo que j'avais vue quelques années auparavant. Il s'agissait d'un clavecin de Martin Skowronek, somptueusement décoré en laque rouge et en « chinoiserie », d'après Vaudry, facteur parisien du XVIII^e siècle. Sur l'impulsion du moment, il monta à l'étage, ouvrit le clavecin et l'accorda avec un soin impressionnant. L'instrument était là, superbe, niché dans un recoin d'une pièce de petites dimensions, mais opulente. Connaissant ma passion pour la musique de clavecin française du XVIII^e siècle, il joua pour moi sur cet instrument magique pendant assez longtemps, en improvisant, avec des bribes de Louis Couperin, Froberger, d'Anglebert.

Ce concert complètement informel, loin de toute préoccupation matérielle et complètement en dehors de la sphère publique, déverrouilla les portes une fois pour toutes. C'est ainsi que Bach jouait pour ses fils et ses élèves, ou Frescobaldi pour Froberger, ou Blancrocher pour Louis Couperin. Sa touche secrète, sa virtuosité tout à fait unique et plutôt mystérieuse, m'étaient révélées. C'est le plus grand cadeau qu'on puisse imaginer d'un collègue claveciniste. Je reviens souvent à ce souvenir, revoyant Gustav Leonhardt qui, hier seulement, dans la lueur faiblissante d'une fin d'après-midi, jouait sur son « petit clavecin rouge ».



Skip Sempé avec le clavecin d'après Vaudry, par Martin Skowronek

Les clavecins « Bach » de Michael Mietke, Bruce Kennedy et... Skip Sempé

Le renouveau du clavecin et de son répertoire a commencé depuis bien plus d'un siècle et s'est déroulé à travers de curieux échanges entre constructeurs anciens et nouveaux, entre compositeurs anciens et nouveaux, et interprètes anciens et nouveaux.

S'agissait-il, sur le long terme, simplement d'une sorte de querelle des anciens et des modernes ?

Au cœur de ce renouveau, une des questions importantes est celle de Johann Sebastian Bach et le clavecin.

Quel type de clavecin pour interpréter Bach ?

Un clavecin allemand pour des raisons évidentes ? Ou un français puisque la musique de Bach imite et célèbre le style français ? Ou encore un italien à cause d'incursions similaires de la part de Bach dans les styles vénitien et romain ?

Cette question du clavecin de Bach a fait couler beaucoup d'encre du fait d'une « surinterprétation » des instruments, des documents et des informations historiques. Plus souvent qu'à son tour, le « clavecin Bach » a fini par être cet artefact germanique laid et à la sonorité étouffée, fabriqué en pleine ère industrielle du XXe siècle. Ces instruments avaient le talent de sonner, d'exprimer et de ressembler à tout ce que Bach aurait lui-même détesté jouer.

Dans les années 1950-1960, le clavecin français du XVIIIe siècle commença à intéresser les facteurs d'instruments. Et plusieurs décennies de suite, trouver le « clavecin Bach » ne fut donc plus l'idée fixe des facteurs et des instrumentistes du clavecin : le modèle français du XVIIIe siècle domina désormais la scène mondiale et c'est alors que la génération allemande de Haas, de Zell et le registre de seize pieds furent oubliés.

Mais seulement temporairement.

Au début des années 1980, quelques facteurs de clavecin curieux commencèrent à s'intéresser sérieusement à deux clavecins allemands du XVIIIe siècle se trouvant au Palais de Charlottenburg à Berlin. Tous deux sont attribués (pour des raisons géographiques, décoratives et musicales) au facteur allemand Michael Mietke. La connexion avec Bach se fit parce que celui-ci avait voyagé à Berlin au début du mois de mars 1719 pour ramener à la cour de Köthen un



Gustav Leonhardt avec Skip Sempé et Pierre Hantaï, Montisi

nouvel instrument construit par Mietke. Ce qui est particulièrement intéressant dans ces instruments n'est pas tant la relation entre leur facteur et Bach que le fait que ce sont d'excellents instruments pour l'époque. Il se trouve qu'ils sont allemands et il se trouve que Bach aurait pu en jouer.

Pour la construction de son clavecin allemand du XVIII^e siècle à deux claviers, Bruce Kennedy s'est basé sur l'un des deux instruments de Charlottenburg à Berlin. Dès qu'il produisit ce premier instrument dans le style de Mietke vers 1980, celui-ci est devenu l'instrument de référence et le choix des plus grands clavecinistes pour leurs concerts et leurs enregistrements dans toute l'Europe.

Et pas seulement pour la musique de Bach.

Le répertoire dans sa totalité fonctionne parfaitement du moment qu'il est joué sur un bon clavecin, de façon à en exploiter toutes les possibilités musicales. Le son distinctif d'un instrument n'est digne de confiance que lorsque le facteur de l'instrument allié au compositeur placent le concertiste dans une position de grand confort interprétatif.

C'est en cela que l'on peut dire que les musiques de Bull, de Dowland, des Couperin, Froberger, Fischer, Reincken, Bach et des clavecinistes du XVIII^e siècle réussissent à unir le facteur et l'interprète. Ce qui n'a finalement rien de nouveau : c'est simplement un rappel de ce qui se passait pour la musique instrumentale aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, où la facilité d'expression se devait aux efforts de collaboration intellectuelle entre le compositeur, l'interprète et le constructeur de l'instrument. C'est pourquoi j'ai choisi un programme basé sur la variété des styles plutôt que de me concentrer sur une musique écrite à Berlin et à Köthen en mars 1719.



Bruce Kennedy et son clavecin d'après Couchet



Clavecin d'après Taskin, par Bruce Kennedy

Martin Skowroneck : trois clavecins, trois clavecinistes

Les trois clavecins sélectionnés pour Skip Sempé, Olivier Fortin et Pierre Hantaï ont tous été fabriqués par Martin Skowroneck. Depuis le milieu des années 1950, Skowroneck travaille dans son atelier de Brème à la production de clavecins, clavicordes, virginals et flûtes à bec dont le pouvoir de séduction est presque unique. Dès ses débuts, ses efforts pour créer des clavecins fondés sur les idéaux de sonorité et de construction des grands facteurs du passé ont attiré l'attention de Gustav Leonhardt et de Nikolaus Harnoncourt, qui lui ont tous les deux commandé des instruments dont ils ont fait une large utilisation pour les concerts et les enregistrements.

Les instruments de Skowroneck étaient en quelque sorte les « clavecins vierges » du XXe siècle : pour la première fois, en effet, un petit nombre de clavecinistes et de facteurs de clavecin triés sur le volet avaient la possibilité d'entendre des instruments qui réunissaient les qualités de vitalité, de richesse de sonorité, de couleur et de sensibilité du toucher des clavecins antiques. Malgré la réputation de Skowroneck, beaucoup de clavecinistes n'ont ni joué ni entendu jouer en direct un de ses instruments. Aujourd'hui, à soixante-quinze ans, il continue de construire des clavecins avec une grande curiosité et un grand enthousiasme.

La « vedette » est peut-être le virginal de style flamand d'après Ruckers construit en 1971. La dynastie de facteurs anversois appelait ce modèle, avec son clavier à droite et le point où le bec pince vers le centre de la corde, un « muselar », pour le distinguer du modèle au clavier à gauche et au point de pincement vers le bout de la corde, ce qu'on appelait « l'épinette ». Le son du muselar est tellement typé que le meilleur qualificatif pour le décrire serait sans doute « inoubliable ».

Le clavecin de style italien date de 1959 ; c'est le « jumeau » de celui commandé par Harnoncourt pour son *Concentus Musicus Wien*. Il apparaît dans un certain nombre de mes enregistrements, et plusieurs critiques m'ont demandé s'il s'agit du « célèbre instrument de 1959 ». Skowroneck a en fait construit trois de ces clavecins de style italien en 1959, et ils sont tous actuellement entre les mains de connaisseurs chanceux.

Le clavecin flamand à deux claviers a été construit en 1963 et fait encore partie de la série de trois instruments pour lesquels Skowroneck a pris comme modèle le travail du facteur anversois Dulcken. Les facteurs flamands suivirent une même ligne de conception des années 1570 jusqu'aux années

1770 ; Dulcken fut le dernier de ces facteurs qui produisit encore des instruments dans cette tradition d'excellence. Ce clavecin possède également un « jumeau » bien connu des connaisseurs de clavecin, celui construit pour Gustav Leonhardt.



Clavecin d'après Zell, par Martin Skowroneck



Pierre Hantaï, Skip Sempé, Olivier Fortin

Arnold Dolmetsch et son clavicorde construit à Haslemere en 1932

Mon petit clavicorde est un excellent exemplaire de ceux que produisit Dolmetsch avec une étendue de quatre octaves et deux notes en 1932, dans l'atelier qu'il avait fondé à Haslemere. Il l'avait construit pour la claveciniste viennoise Yella Pessl (née Gabriella Elsa Pessl, 1906-1991), dont la réputation comme claveciniste et interprète de Bach, spécialement aux Etats-Unis, rejoignait presque celle de Wanda Landowska. Yella adorait l'escalade, le ski et les voyages. Son instrument était tout à fait portable et donc voyageait avec elle dans un étui construit dans l'atelier Dolmetsch, étui qui existe encore aujourd'hui et le protège toujours. Soumise à des pressions diverses du monde culturel européen, Yella Pessl émigra d'Autriche à New York en 1931, comme allait le faire Landowska depuis la France en 1941. Le clavicorde de Pessl fut confié à la Collection d'Instruments de musique du Metropolitan Museum of Art et j'ai pu l'acquérir par la suite. Il a été restauré dans l'atelier parisien d'Anthony Sidey qui a lui-même travaillé dans l'atelier Dolmetsch d'Haslemere.

Dolmetsch passa l'essentiel de sa vie en Angleterre, quoique Français né au Mans. Outre sa réputation de grand érudit et grand facteur d'instruments, il a toujours été considéré comme un Anglais cultivé et excentrique plutôt que comme un *agitateur* français qui aurait suivi la tradition dans laquelle il était né. Habituellement Dolmetsch construisait des petits clavicordes dans des bois magnifiques et chers avec de la marqueterie qui rehaussait considérablement l'apparence mais aussi le prix de ses instruments.

Cet instrument cependant fut construit comme l'un d'une série commandée par trois musiciens extraordinaires quoique fauchés. Il s'agissait de Yella Pessl et de Ralph Kirkpatrick qui enregistrèrent un coffret du *Clavier bien tempéré* sur celui de ces instruments qu'il avait acquis. L'identité du troisième bénéficiaire est encore à ce jour un mystère.

Afin de maintenir le coût de ces instruments dans un ordre de prix réaliste pour ces trois musiciens, Mabel, la femme de Dolmetsch lui suggéra de fabriquer ces instruments dans des bois modestes qu'elle décorerait elle-même en les peignant en vert foncé avec des moulures dorées et avec l'inscription, « Plus fait douceur que violence », à l'intérieur du couvercle. Cette inscription était l'une des favorites d'Arnold Dolmetsch pour les clavicordes. Quand je ramenais le clavicorde en France, un officier des douanes l'ouvrit pour l'inspecter et fut si touché de l'inscription qu'il termina immédiatement son contrôle et le laissa passer.

Malgré nos nombreuses enquêtes et recherches, nous n'avons pas encore été capables de déterminer si Dolmetsch considérait que ces clavicordes devaient être accordés aux diapasons 415 ou 440 Hz. Il est certain qu'il fabriquait des flûtes à bec, copies d'instruments originaux du XVIIIe siècle au diapason 415 ou à d'autres diapasons inférieurs à 440, mais le véritable choix de Dolmetsch lui-même sur ce point n'est pas élucidé. Et contrairement au clavecin qui permet une fonction d'ensemble avec d'autres instruments au diapason fixe comme la flûte à bec (tant anciens comme les instruments construits par Bressan au XVIIIe siècle que modernes comme les copies du XXe siècle construites par Dolmetsch), le clavicorde a toujours été utilisé comme un instrument solo.

De tous les claviers à cordes pincées d'invention « purement » XXe siècle, ces petits clavicordes de Dolmetsch sont probablement les plus réussis. Les clavicordes à cinq octaves que Dolmetsch construisit dès 1890 à Londres, Boston (Chickering) et Paris (Gaveau) étaient pratiquement identiques aux clavicordes allemands du XVIIIe siècle qu'il copia. Il n'y a pas de doute que c'étaient réellement les premiers instruments de qualité produits par le mouvement de renouveau de la musique ancienne. Tout comme le trio des clavicordes construits en 1932, ils étaient peints de couleurs différentes avec des moulures dorées et l'inscription à l'intérieur du couvercle. A un certain moment, Dolmetsch abandonna complètement la construction de clavicordes à cinq octaves au profit de ceux à quatre octaves et deux notes.

Aucun de ces clavicordes ne se désaccorde sévèrement. L'étendue de leur registre est relativement petite comparée à celle d'un clavecin. Quand vers les années 1900, on en revint aux clavecins traditionnels, ils se désaccordaient tout autant qu'un clavecin traditionnel ne le fait habituellement, et de ce fait la stabilité de l'accord d'un clavecin est devenu un enjeu crucial pour la construction « moderne » de ces instruments. Les clavecins de Dolmetsch tout comme ceux de Pleyel fabriqués à Paris étaient conçus laborieusement, avec des claviers lourds, des manettes et des pédales. Mais les clavicordes de Dolmetsch à cinq octaves, de facture copiée du XVIIIe siècle comme ceux à quatre octaves et deux notes du XXe siècle sont des instruments musicaux et des « créations modernes » beaucoup plus aboutis que les clavecins provenant du même atelier.



Albert Fuller : Baroque in America

Au jour de son décès — et ce jour est malheureusement arrivé — Albert Fuller était certainement le plus essentiel des *Américains* du mouvement concernant instruments et répertoires des périodes baroque et classique. Il mourut comme il avait vécu, dans la dignité, au mois de septembre 2007 à l'âge de 81 ans dans sa résidence de New York, un lieu fameux pour la musique qu'on y faisait et la vie sociale qui s'y menait depuis de nombreuses années.

La chronique nécrologique du New York Times parla d'Albert comme « chef d'orchestre ». Peut-être est-ce aujourd'hui l'idée que l'on se fait du glamour et de la respectabilité. Mais laissez-moi vous rappeler qu'être un chef demande peu d'efforts comparé à ceux d'un claveciniste. Le « titre honorifique » du New York Times ne l'est pas tant que ça : des chefs il y en a à la pelle, pas des clavecinistes. Et Albert Fuller était un *claveciniste* dans la tradition de Landowska et de Kirkpatrick.

Le jeudi 2 décembre 1971, j'ai eu l'occasion de le rencontrer alors que je vivais à la Nouvelle-Orléans. Il jouait un récital de clavecin solo sur son William Dowd Boston, l'un des divers instruments qu'il posséda au cours des années. Cet instrument voyageait avec Albert par avion à travers les Etats-Unis et parfois même jusqu'en Europe. Quand je repérais ce même instrument au moment d'être chargé dans la soute, je remarquais une étiquette sur le côté de la caisse qui disait : « PULL OUT FOR HANDLE » (tirez pour la poignée), à côté de laquelle quelqu'un avait écrit à la main « PUSH IN FOR MOZART » (poussez pour Mozart).

A ce récital, Albert joua du Rameau, Couperin et Scarlatti. Le résultat fut que je décidais que si je travaillais dur je pourrais un jour être capable de jouer ces pièces avec autant de talentueuse élégance que lui.

Albert a laissé une trace de ces trois compositeurs dans des enregistrements : Rameau pour Cambridge, Nonesuch et Reference ; Couperin pour Nonesuch ; Scarlatti pour Cambridge et Reference. Les titres de Reference sont couramment disponibles en CD. Il y a également un CD de Bach de Reference qu'il ne faut pas manquer. Si vous n'avez jamais entendu ces enregistrements, faites en sorte de vous les procurer tous, écoutez-les bien et écoutez ce qui se passait en Amérique dans les années 1960-1970, l'époque où il n'y avait « que » Gustav Leonhardt en Europe.

Albert enseigna et inspira beaucoup de gens. Sa fameuse devise « la fantaisie précède le fait » attira tout particulièrement ceux qui avaient besoin de poser des questions sur ce concept aussi vaste que réellement artistique.

Albert adorait la musique et adorait ses amis et il fit un remarquable travail avec les deux.

Albert engagea Jaap Schroeder pour enseigner à tous les amateurs des Etats-Unis ce qu'était un violon baroque, un archet baroque et comment les tenir. Pas mal pour un claveciniste ! Les Académies Aston Magna, fondées par Albert se révélèrent cruciales pour le développement du baroque aux Etats-Unis. Tout instrumentiste baroque aux Etats-Unis — toutes générations confondues — doit son gagne-pain à Albert Fuller. Croyez-moi, j'ai une très bonne mémoire et je me souviens qu'Albert Fuller est *celui* qui créa la demande et le travail pour chacun aux Etats-Unis.

Albert est un exemple éclatant du modèle « qui ne se fait plus » en Amérique. Il était un pionnier audacieux et courageux qui osa s'exposer car il savait qu'il avait raison. Ses réflexions et ses interprétations se basaient sur un discernement critique, sur l'information et l'instinct, jamais sur la pédanterie ou le politiquement correct. Il avait une intelligence exceptionnelle, il était travailleur et d'une formidable générosité avec ses étudiants qui, tout au long de leurs études, le conservèrent en eux-mêmes comme un trésor dont la présence était « presque constante ».



Albert Fuller en compagnie de collègues et d'étudiants à Aston Magna



Wanda Landowska chez elle à Lakeville, Connecticut

L'Auditorium et les jardins de Wanda Landowska à Saint-Leu-la-Forêt

L'auditorium et les jardins de Wanda Landowska lui appartenant depuis 1927 représentent un monument d'une rare importance dans l'histoire des concerts, de l'enseignement et de la pratique musicale. Cette propriété située dans le village de Saint-Leu-la-Forêt, près de Paris et aux abords de la Forêt de Montmorency, est demeurée pratiquement intacte. Ce lieu qui est une conception légendaire d'un charme extraordinaire, communiquant et célébrant tant la richesse que l'importance du passé, constitue l'élégant témoignage de l'imagination et de la détermination d'une des figures majeures de l'histoire de la création musicale au XXe siècle.

Wanda Landowska a imaginé, fait réaliser et baptisé ce Temple de la Musique Ancienne en étroite collaboration avec le fameux architecte français Jean-Charles Moreux (1889-1956). Architecte et paysagiste, il était admiré de Wanda Landowska pour son classicisme à la fois rigoureux et poétique. Mais Landowska fut extraordinairement précise dans toutes ses idées. Tout fut commenté : que ce soit l'emplacement de l'édifice dans le cadre des jardins environnants, ou les plans relatifs à l'acoustique, que ce soient les volumes intérieurs de l'auditorium, la capacité d'accueil du public aux concerts ou encore les plus petits détails concernant les matériaux de construction, en passant par l'organisation de l'enseignement, des nouvelles et innovantes master-classes ouvertes au public, une fois la maison terminée.

Miraculeusement, l'auditorium a gardé son éclairage naturel « en douche », résultant de l'exceptionnelle verrière — et du plafond suspendu en verre — qui ainsi que l'acoustique sont parmi les nombreux concepts originaux et essentiels de Landowska, donnant son atmosphère principale à l'espace. Ce décor, incorporant la rayonnante lumière naturelle, offrait une alternative aux habituels halls de concerts sombres et confidentiels destinés au répertoire symphonique du XIXe siècle comme au traditionnel Parthénon de ses compositeurs réputés.

La salle de musique de Landowska à Saint-Leu-la-Forêt est le seul bâtiment de ce type consacré à la fois à la tenue de concerts et aux activités pédagogiques qui a été conçu si méticuleusement par une musicienne de renom international. Avec ses activités au Temple de la Musique Ancienne, Wanda Landowska ne se contenta pas d'y organiser l'un des premiers festivals d'été en France, mais en fit le centre pédagogique mondial du mouvement de renaissance de la musique ancienne. C'est en effet ce mouvement fondé par Landowska à Saint-Leu-la-Forêt qui est encore considéré aujourd'hui comme l'un des moteurs le plus influent pour l'interprétation et la pratique musicales de notre temps.

Wanda Landowska eut un véritable coup de génie en choisissant un emplacement à seulement vingt kilomètres de Paris et qui irradiait un tel charme et un tel intérêt que musiciens, écrivains, sculpteurs et étudiants en musique de nombreux pays (jusqu'à quatorze à la fois) accouraient à Saint-Leu-la-Forêt pour jouir des concerts du dimanche après-midi, des master-classes publiques et des conférences. Dans un esprit éminemment humaniste dont tous participaient, sa programmation d'événements était le reflet d'une mission exigeante mais aussi des goûts raffinés d'une musicienne hors pair et d'une programmatrice d'exception. Ils se concrétisaient dans la recherche et l'interprétation de répertoires nouveaux ou oubliés, dans un festival d'été, une académie de musique ancienne, une collection d'instruments de musique et une salle idéale pour travailler et enregistrer.

En 1925, Landowska acquit le terrain sur lequel l'Auditorium et les jardins furent construits. Elle échafauda immédiatement les plans en vue de la création de l'Ecole Wanda Landowska qui, en seulement quelques saisons, fut reconnue comme le centre de musique ancienne le plus important et le plus intéressant au monde. Son enseignement avait commencé dans la maison voisine, acquise quelques années plus tôt, mais très vite le besoin de master-classes plus importantes et d'une véritable salle de concert s'est fait jour.

Le 3 juillet 1927, l'Auditorium était inauguré devant une salle comble dont l'enthousiasme est resté légendaire. Landowska se produisit au clavecin et au piano avec son ami Alfred Cortot, lui aussi au piano. Toute la critique française au grand complet était présente et se fit l'écho du succès de l'événement, du charme des jardins et de l'interprétation exceptionnelle des œuvres de Bach, Couperin, Rameau, Chambonnières, Mozart et Pasquini.

La consécration du Temple de la Musique Ancienne fut un triomphe et attira l'attention du monde entier. Des journalistes commentèrent la quasi perfection de l'acoustique de la salle de musique et le charme des jardins remplis de chants d'oiseaux qui agrémentaient ainsi l'ornementation du clavecin... Cette circonstance créa l'atmosphère décontractée idéale dont Landowska avait longtemps rêvé — l'occasion pour l'interprète de faire partager une expérience mémorablement optimale pour l'auditeur. Landowska le décrivait peut-être mieux en ces termes : « Un profond sentiment de paix et de joie, on est loin du monde et pourtant on partage l'intimité avec les alentours ».

Chaque année, de mai à fin juillet, des programmes d'une originalité absolue attiraient des publics de connaisseurs et de professionnels de la musique. Les premières saisons programmèrent des répertoires facilement accessibles, puis avec le temps et l'initiation de Landowska, les suivantes s'aventurèrent dans des ouvrages plus rares ou inconnus mais de grande envergure, y compris le premier et historique concert au clavecin des *Variations Goldberg* de Bach, le 14 mai 1933. Landowska osa abandonner les programmations traditionnelles

qu'elle considérait démodées au bénéfice de programmes entiers consacrés aux sonates de Scarlatti, aux suites de Rameau, Couperin ou Haendel.

Les leçons et conférences publiques, ouvertes aux clavecinistes et aux pianistes ainsi qu'à d'autres instrumentistes — violonistes, flûtistes, hautboïstes, violoncellistes — offraient des séquences durant lesquelles Landowska partageait les secrets de ses recherches, de ses observations, de ses découvertes. Landowska faisait de nombreuses démonstrations au clavecin ou au piano et étudiants et auditeurs repartaient de ces master-classes emportant de nouvelles inspirations et des rêves de retour. Et parmi ses projets originaux se trouvait celui d'une fondation d'un ensemble instrumental en vue de concerts de musique ancienne pour compléter l'offre artistique du Temple de la Musique.

La popularité des rencontres à Saint-Leu-la-Forêt attira d'innombrables amis et inconditionnels : les compositeurs Georges Auric, Henri Sauget, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Francis Poulenc ; le pianiste Vladimir Horowitz, des représentants du monde littéraire comme Georges Duhamel, Paul Valéry, Jacques de Lacretelle, Edith Wharton, Adrienne Monnier ; ou des peintres et sculpteurs comme Aristide Maillol, Antoine Bourdelle, Jacques-Henri Blanche. Le cinéaste Jean Grémillon était aussi un visiteur assidu. Et bien sûr on y trouvait les élèves de Landowska : Ralph Kirkpatrick, Eta Harich-Schneider, Putnam Aldrich, Ruggero Gerlin, Aimée van de Wiele, Isabelle Nef, Gusta Goldschmidt, Lucille Curzon et Denise Restout.

En 1935-1936, Landowska fit une série d'enregistrements à l'Auditorium parmi lesquels plusieurs œuvres majeures de Bach. Ces interprétations révolutionnaires suscitées et nourries par l'atmosphère rêvée de la propriété de Saint-Leu-la-Forêt, ont virtuellement immortalisé sa vie là-bas. Ils sont considérés parmi les plus remarquables enregistrements du XXe siècle, réédités en 2010.

La célébrité internationale de Wanda Landowska, sa propriété de valeur à Saint-Leu-la-Forêt et son hérité juive et polonaise attirèrent l'attention des nazis dès 1939. Bien qu'elle soit citoyenne française et Chevalier de la Légion d'Honneur, la menace était réelle et ses amis et admirateurs la poussèrent à partir. Elle abandonna Saint-Leu-la-Forêt, sa maison, son Auditorium, ses jardins, sa précieuse collection de claviers anciens et modernes et sa merveilleuse bibliothèque. Femme courageuse et de déterminée, Landowska était convaincue que les événements étaient passagers et elle quitta sa propriété de Saint-Leu-la-Forêt avec deux valises en juin 1940. Elle ne devait jamais la revoir.

De récentes recherches d'archives concernant les confiscations nazies en France durant la deuxième guerre mondiale ont prouvé que le pillage en septembre 1940 de la propriété de Saint-Leu-la-Forêt — au moins cinquante caisses dont le contenu pour la plupart ne revint jamais — fut le premier vol culturel et le plus important, réalisé en France dont fut victime une musicienne juive

d'influence mondiale et une prestigieuse résidente en France. Un document nazi retrouvé et daté de janvier 1941 fait référence au contenu de l'Auditorium et de la maison de Saint-Leu-la-Forêt comme « bien juif abandonné », ignorant ainsi la demande de retour de ces biens sous la catégorie « biens culturels français ».

Dans l'année 2009, prétexte à la célébration officielle de Wanda Landowska par le gouvernement français, on commémorait les cent ans de la publication de son livre révolutionnaire *Musique Ancienne*, les soixante-dix ans de sa dernière année passée en France et le cinquantième anniversaire de sa mort à Lakeville, dans le Connecticut.

En 2005, Skip Sempé découvrit une collection de lettres pleines de détails de Wanda Landowska à Jean-Charles Moreux écrites en 1927, lors d'une tournée aux Etats-Unis et qui est reproduite par Paradizo dans son intégralité pour la première fois. Ces lettres avaient été conservées dans les archives de Moreux avec ses dessins originaux et ses plans de l'Auditorium et des Jardins. Ces documents d'une immense importance sont maintenant disponibles et sont essentiels pour la recherche concernant l'histoire de la construction et les modifications de cet Auditorium et des Jardins. Tout à fait remarquables et joyaux injustement oubliés de l'architecture française, ces deux réalisations sont pourtant d'une portée historique et culturelle considérable.

Le Parnasse François



Andreas Staier & Skip Sempé à Saint-Leu-la-Forêt

Le baroque en France : musique et décor

La musique de chambre française de la période baroque est un des arts européens les plus décoratifs. La structure du décor est la même que celle de la danse et du mouvement. L'enchaînement des événements de grande diversité est la clé du succès de ce genre musical exotique dans lequel la virtuosité devient le véhicule du compositeur autant que celui de l'interprète.

Dans une des plus importantes œuvres virtuoses pour viole de gambe, *Les Folies d'Espagne*, Marais utilise la technique des variations où, sur la base du « ground bass », il écrit des *décorations* spectaculaires qui sont interprétées tour à tour par le soliste ou par les parties accompagnantes. Marais, tout comme François Couperin au clavecin, était un maître absolu de son instrument ; ses œuvres reflètent sa propre virtuosité et sa compréhension des possibilités extrêmes de l'instrument et du jeu de l'archet.

Chaque âge de la composition et de l'interprétation a développé sa manière personnelle de tempérer *agilité et fragilité*. Dans le domaine des arts décoratifs, la magie des figures éphémères est l'élément qui fait de l'interprétation musicale un événement unique par excellence. L'auditeur est invité à participer activement à l'expérience musicale. Dans les salons parisiens des XVIIe et XVIIIe siècles, cette participation était facile et intimiste.



Métaphores et images en musique baroque française

On nous demande souvent s'il faut être Français pour bien jouer la musique française, Italien pour la musique italienne, Anglais pour la musique anglaise ou Allemand pour bien jouer la musique allemande. Cette sotte idée est devenue une banalité largement répandue en Europe au XXe siècle du fait d'un certain dédain pour l'interprète, consistant à penser que la transmission orale de l'art de la composition ne demande pas d'interprétation créative de la part de l'interprète.

La traduction et la communication effectives du répertoire baroque français, par exemple, requièrent de ceux qui le jouent d'avoir non seulement une grande maîtrise du vocabulaire musical français et des gestiques appropriées et bien définies, mais encore une totale familiarité et une parfaite aisance avec ce vocabulaire. Ces gestiques sont intégrées dans la structure musicale mais elles ne sont pas inscrites dans les notes que les musiciens ont devant leurs yeux sur la page imprimée ou manuscrite. En fait, celles-ci sont présentées aux interprètes d'une façon totalement étrangère à l'éducation musicale courante, aux habitudes et aux règles classiques d'interprétation. Elles sont étrangères sinon hostiles à l'approche d'aujourd'hui pour faire de la musique classique « sérieuse ». L'expression nécessaire et convaincante de ces gestiques dépend beaucoup de l'inflexion et de l'imprévisibilité.

L'élément essentiel de « l'incertitude » et de « l'atmosphère » concerne tout le répertoire baroque, et les Français qui le nourrissent et le disséminent, l'ont cultivé à l'extrême. Lully, par exemple, donne pour une ouverture une instruction écrite : « le théâtre représente une cour magnifique au bord de la mer ». Campra spécifie que la scène de sommeil se situe dans « une Place publique, que l'on discerne à peine, parce que l'action se passe dans la nuit ». Ces instructions ne sont pas seulement destinées au scénographe ; elles s'adressent aussi aux musiciens. Elles conditionnent le battement du temps et l'atmosphère de toute la scène musicale. Pour la musique instrumentale c'est le climat des affects qui prend le contrôle ; pour la musique vocale ce sont le texte et la déclamation théâtrale qui l'emportent. Ces postulats s'appliquent au jeu de toute musique baroque française, des œuvres les plus intimes pour instrument solo comme le luth, le clavecin ou la viole de gambe, aux œuvres vocales concertantes et sacrées les plus imposantes ainsi qu'à la *tragédie lyrique*.

En tant qu'interprètes de leur « propre » musique, les musiciens français de l'époque baroque étaient des maîtres consommés dans l'art de combiner le vocabulaire gestuel, un langage harmonique spécialement large avec un

catalogue particulièrement extraordinaire et élaboré d'ornementations et d'embellissements. Pour ce qui est de la finesse, de la souplesse, du rythme et du toucher « d'attaque et de retrait », les Français n'ont pas leurs pareils. Ils furent renommés pour leur étonnante habileté à passer imperceptiblement et avec la plus grande facilité du genre noble et grandiose au genre simple et décontracté. Pour accomplir ce presque impossible exploit, ils variaient subtilement le poids et l'accentuation en ralentissant et diminuant des syllabes selon un système dérivé de leur langage, tel qu'ils le parlaient. Les instrumentistes exploitèrent au maximum cette technique formelle d'expression tout autant que les chanteurs. Dans son *Art de toucher le clavecin* où les préludes sont publiés en notation mesurée (seulement parce que la notation non mesurée ne se faisait plus), Couperin fournit un solide argument à Sir Thomas Beecham lorsque plus de deux siècles plus tard, il déclara : « Ne regardez pas les barres, mais les phrases. Les barres ne sont que des boîtes dans lesquelles la musique est livrée ».

Pendant deux décennies, la musique française de l'époque baroque a constitué l'un des répertoires les plus énigmatiques pour les interprètes comme pour les auditeurs. Nous sommes maintenant prêts à ré-identifier et ré-interpréter ce qu'est cet art mystérieux et, plus important encore, comment il peut fonctionner avec un maximum d'effets pour les musiciens modernes comme pour les auditoires. Comment peut-on rendre les « traductions » des notes écrites sur les pages plus efficaces et les concerts plus satisfaisants et plus charismatiques ?



Lully intime

Les grands spectacles de la Cour de Versailles, les costumes, les décors somptueux, les machines, nous sont bien connus, grâce à une riche documentation ; mais très peu de recherches ont été effectuées sur la musique de chambre de cette époque. Nous savons, cependant, que les concerts de musique de chambre de Jean-Baptiste Lully étaient fréquents et très prisés. Il est clair, à la lecture du catalogue de ses œuvres complètes, que sa musique s'est répandue avec une rapidité étonnante, en France et à l'étranger, grâce à des copies manuscrites très recherchées à l'époque et à des versions imprimées, parfois originales, parfois pastichées, et dans des arrangements instrumentaux variés.

Nous avons décidé de présenter pour la première fois ce répertoire dans une version de musique de chambre avec un instrument par partie. De cette façon, nous retrouvons les « divertissements » de la noblesse, ces concerts du soir donnés par un ensemble à cordes à cinq parties, accompagné d'un clavecin, avec un chanteur ou une chanteuse célèbre pour ses émouvantes interprétations des airs et récitatifs les plus en vogue.

Dans un contexte de musique de chambre à cinq parties, des combinaisons de différents instruments à cordes étaient tout à fait possibles. Il est très improbable que la basse de viole, si grandement appréciée en France (grâce à des interprètes tels que Marais et Forqueray), n'ait pas été jouée dans un ensemble de musique de chambre avec des membres de la famille des violons.

La « reconstruction » de la musique de Lully à partir des sources requiert une connaissance approfondie et un regard lucide ; il est regrettable et surprenant qu'il n'existe pas d'édition érudite moderne des œuvres du plus grand compositeur français du XVIIe siècle. Chez Lully le mariage de la poésie et de la musique s'inscrit dans la tradition de ses aïeux italiens : la *seconda prattica* de Monteverdi et les opéras de Cavalli. Cette tradition est francisée par Lully : à des airs vocaux de formes harmoniques très simples, il ajoute des *doubles* (reprises ornées) dans le style de Michel Lambert (*Récit d'Orphée*, *Plainte italienne*), et son récitatif dramatique devient le modèle absolu pour Rameau (*Enfin il est en ma puissance*). La musique instrumentale atteint des sommets tout aussi expressifs : de grandes ouvertures théâtrales, des pièces de caractère en guise de danses, des passacailles et des chaconnes qui jouent sur toute la gamme des émotions, arrangées brillamment, sensuellement même, sur une basse simple de quatre notes répétées.

« La belle danse » et Les 24 Violons du Roy de Versailles

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 ».

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. Différentes tailles d'alto étaient courantes au XVII^e 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 XVII^e 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.

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

*

En 1970, j'ai découvert 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 ma quête permanente de perfection pour le geste, les couleurs instrumentales et l'infinie palette expressive

spécifiques au répertoire instrumental français des XVII^e et XVIII^e 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, sur disque et en concert.

Vingt ans plus tard, le Capriccio Stravagante consacreront leur premier enregistrement de musique de chambre à des œuvres de Lully. Quarante ans plus tard, le Capriccio Stravagante célèbre ses 25 ans avec la fondation de l'orchestre Capriccio Stravagante Les 24 Violons, doté de violons de style français provenant de la collection du Centre de Musique Baroque de Versailles. Les 24 Violons ont fait leurs débuts en 2010 à Brême, Utrecht, Gand ainsi qu'au Château de Versailles.



Lidewij van der Voort



Josh Cheatham

« Les voix humaines » : Marais et Sainte-Colombe

Comment Marais est-il devenu un « virtuose » en son temps, et comment cette virtuosité se traduit-elle en termes du XXI^e siècle ?

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

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

Il était difficile d'étudier la musique des éditions du temps de Marais comme les parties de dessus et celles de la basse étaient imprimées en livres séparés. Le compositeur et l'imprimeur n'essayèrent nullement d'intégrer la musique dans un seul ouvrage imprimé. Donc la musique pour viole de Marais doit être jouée. Et les mystérieux *Concerts* de Sainte-Colombe doivent aussi être joués avant d'être exécutés en public — dans leur cas particulier, pour avoir une meilleure compréhension de ces compositions tellement étranges et hautement personnelles.

Que savons-nous de Sainte-Colombe et de ses Concerts à deux violes esgales ? Sainte-Colombe fut l'élève de Hotman et le professeur de Marais. En France, au milieu du XVII^e siècle, les violes les plus prisées étaient les fameux instruments anglais à six cordes qui furent modifiés pour y inclure une septième corde à la basse. On attribue cette invention à Sainte-Colombe. A part ces quelques faits qui ont été transmis par des chroniqueurs de son temps, nous ne savons pas grande chose de Sainte-Colombe.

Nous savons que Sainte-Colombe avait deux filles qui jouaient de la viole et que tous trois se produisaient en trio. Les *Concerts à deux violes esgales* forment un volume manuscrit de 67 suites pour deux basses de viole, contenant

principalement ce que les Français entendent par des « pièces de caractères », signifiant soit des portraits de personnes, soit des affects musicaux, ou parfois les deux. Ces pièces sont pleines d'ornementations et d'accords, profitant au maximum des possibilités uniques d'expression et de résonance de la viole. Nous avons ici l'exemple d'un compositeur poursuivant une fantaisie purement musicale, résultante directe d'une maîtrise intime des dispositifs expressifs de son instrument. Ces pratiques de composition transcendent ou même passent outre les limites de la forme musicale et de l'harmonie au bénéfice du caractère, de la couleur et de l'affect.

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

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

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

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

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

Dans le répertoire solo et de chambre, le luth, le clavecin et la viole de gambe participaient directement grâce à leur sonorité puissance. En France, ce culte de la sonorité instrumentale, reflété dans la composition elle-même, a été cultivé

jusqu'à Chopin, le dernier d'une longue lignée de compositeur virtuoses qui commença avec Chambonnières et les grands clavecinistes du XVIIIe siècle.

La viole a toujours été réputée pour être le meilleur imitateur de la voix. Comment l'exécution est-elle requise pour la musique de Marais, en ce qui concerne la musique française, son interprétation à la viole, le chant, l'illusion ?

Marais composa quatre opéras et écrivit même une pièce intitulée *Les voix humaines*. Le beau-père de Lully, Michel Lambert forgea, dans l'art de la musique vocale, un lien direct entre la tradition de la chanson de la Renaissance et l'air de cour du milieu du XVIIe siècle.

L'accentuation, bien définie mais 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. Dans la musique vocale (air, cantate et tragédie lyrique) le texte et sa projection sont d'une importance capitale. Les aspects décoratifs consistent en ornementation et accompagnement musical, qui sont prévus pour servir le chanteur, en maintenant les intentions dramatiques du texte et de la ligne musicale. Les cantates françaises du XVIIIe siècle sont des mini-opéras, sur des sujets classiques ou bucoliques. Cependant, les instrumentistes, même en petites formations de chambre, étaient censés évoquer toutes les passions comme un orchestre d'opéra : éclair, tonnerre, tempêtes, amour, haine, abandon, et jusqu'aux tremblements de terre.

L'emploi des notes inégales donne l'effet global d'une nonchalance extrême, peut-être même totale. C'est semblable à la manière de chanter d'Edith Piaf. Piaf n'aurait jamais accentué les syllabes de *Michelle, ma belle* comme le faisaient les Beatles. L'application effective de cet inégal représente du métier tout autant que du sens artistique. La réintroduction de la tradition des notes de valeur « inégale » dans l'interprétation et le débat qui suivit sur ce que cela signifie réellement et comment cela doit s'appliquer en pratique, a été au centre d'éternelles discussions sur l'interprétation du répertoire baroque français.

Comment obtient-on le maximum d'effet de la musique pour viole de Marais ou Sainte-Colombe ?

L'étude approfondie de l'éventail de musique imprimée au XVIIe siècle en France illustre l'évolution progressive de l'ornementation totalement écrite chez Lambert, aux signes d'ornements que d'Anglebert et Rameau utilisèrent exclusivement. Le claveciniste d'Anglebert et le violiste Marais utilisèrent et identifièrent plus de signes ornementaux dans leurs musiques écrites qu'on n'en avait jamais vus auparavant.

Il n'existe pas de substitut à l'action et à l'expression en musique qui ne soit spécifiquement conçu pour unir la composition et l'interprétation. L'idée de

« non-interprétation », défendue par certains spécialistes des dernières décennies est une tradition particulièrement dénuée de fondement. C'est l'absence de disposition à unir ou à séparer le profane du profond qui a causé le grave malentendu et l'interprétation erronée de certains répertoires anciens. C'est peut-être pour cela que de nombreux interprètes plus tardifs ont abandonné le répertoire baroque français, supposé évasif, précisément parce que son analyse a plus à voir avec la fonction qu'avec la forme. Ceci ne veut pas dire que la musique n'a pas de forme, ni que la forme est, d'une certaine façon, mal organisée ou obscure. Mais on doit constamment avoir à l'esprit que l'idéal décoratif est derrière la conception et la construction de la musique afin de la présenter d'une manière convaincante.



Julien Léonard

Chemins croisés

Echanges européens : Johannes Schenck et les violistes du Nord

Johannes Schenck fut l'un des plus éminents gambistes virtuoses du XVII^e siècle. Né en Hollande, il passe une quarantaine d'années de sa vie à Amsterdam. A partir de 1696, il sert à la cour de l'Electeur du Palatinat, Jean Guillaume Premier, à Düsseldorf. Dans la littérature on apprend que :

« C'est Mons. Schenck natif d'Amsterdam, et de qui l'arc melodieux en se promenant sur une viole de gambe ne réleve pas des murailles come celui d'Amphion dévant Thebes: mais engendre la douceur et la charme par le rapport sympathique que ses chordes tendues ont avec les sens, et les organes de l'oreille attentive des auditeurs extasiés, et sur les quels comme sur autant d'Esclaves acquis à sa vertu il domine agréablement. Personne n'a touché à cet Instrument avec plus de delicatesse que Lui. Cet Instrument chante sous ses notes; lorsque Lui décent, et remonte de la main tous les grades des modulations d'une seule arcade legère, ou lorsque ses doigts regulièrement audacieux courent, et volent, pour tout dire, de chorde en chorde avec une justesse si exacte; lorsqu'ils vont de touche a touche, ou de grade ou en les sautant de sorte, qu'il est capable de frapper d'étonnement quiconque pouvoit le suivre de l'oeil tout rapide qu'il est dans sons mouvement; car pour le son qui est produit de l'attouchement de l'arc et de la Chorde s'ils se joignent ensemble au beau milieu d'un silence non interrompu ç'en est là quelque chose de si surprenant, qu'il n'y a pas tristesse qu'on n'oublie, ni de souci qui en empeche l'attention. » (Ms Rapparini, Dusseldorf, 1709)

C'est en Hollande que Schenck apprit son art, un art qui fut en partie importé dans ce pays. Les Hollandais appréciaient, cultivaient et s'approprièrent la musique et le style musical français aussi bien qu'italien, tout comme ils faisaient venir des objets d'Orient tels que des porcelaines et des tapis et basaient leur économie sur le commerce avec l'étranger. Dans la musique, cette tradition d'importer les styles italien et français dans les pays du nord remonte à Josquin des Prés. Mais ce qui a vraisemblablement le plus influencé Schenck dans sa jeunesse furent les échanges entre l'Angleterre et le nord de l'Europe. Des musiciens anglais servaient régulièrement aux cours et aux chapelles de Hollande, d'Allemagne du nord et de Scandinavie : on pense à Bull, Brade ou Dowland, pour ne citer que quelques exemples.

Les œuvres présentées ici illustrent la diversité de l'instrumentation imaginée par Schenck dans ses compositions pour viole de gambe. Celles-ci proviennent de trois recueils différents : des *Scherzi musicali*, Opus 6, qui contiennent des

dizaines de suites pour viole de gambe et basse continue ; des *Nymphe di Rheno*, Opus 8, qui comportent des duos pour deux violes sans basse ; et de *L'Echo du Danube*, Opus 9, qui comprend la sonate en la mineur pour viole de gambe et basse continue dans le style de Corelli — qui jouait également de la viole, avec partie obligée pour la viole de continuo. On trouve aussi dans ce programme des œuvres d'August Kühnel, allemand contemporain de Schenck et qui jouissait d'une réputation égale : il s'agit d'un ensemble de variations virtuoses sur un air sacré.

La virtuosité de Schenck prolonge tardivement les grandes traditions de la viole de gambe au XVI^e siècle. La viole étant l'instrument idéal pour accompagner les voix dans les madrigaux pour soliste ou pour ensemble (du reste, grand nombre de ces œuvres furent également interprétées par des violes seules), les joueurs de cet instrument furent traditionnellement dotés d'un grand talent mélodique. Travaillant en contact étroit avec les parties internes des structures polyphoniques, ils cultivaient également une oreille polyphonique. Enfin, la basse de viole, membre altier, riche et résonnant de la famille des violes, était l'instrument de la basse par excellence pour jouer le continuo dans la musique de chambre. Aux XVI^e et XVII^e siècles, il incombait souvent au maître de musique d'enseigner, de préparer ou de diriger à la fois les voix et les violes.

La viole de gambe a attiré de grands instrumentistes et compositeurs virtuoses ; ainsi elle émerge au XVII^e siècle comme un instrument doté d'énormes possibilités dans l'arrangement des éléments mélodiques, d'un jeu polyphonique extravagant sous la forme de doubles cordes et des formules d'accord allant de l'arpège au bariolage et aux accords massifs, denses — arrachés de l'instrument avec un maximum d'énergie et avec une sonorité la plus riche que l'on puisse imaginer.

C'est là l'enseignement que Schenck, son collègue allemand August Kühnel et les Français Marin Marais et Antoine Forqueray ont apporté et qui les a rendus célèbres.



Avec indiscretion : du maniérisme international et du *stylus fantasticus* de Buxtehude et Bach

« Il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions. »
René Descartes, *Passions de l'âme*, 1649

Notre programme comprend une sélection des quelques œuvres majeures de Buxtehude éditées de son vivant — les sonates Opus 1 et 2, les Contrapuncti basés sur le choral *Mit Fried und Freud' ich fahr' ich dahin*, et le *Klag-Lied*.

Dans quels buts cette musique a-t-elle été écrite ? On peut très bien considérer l'édition de partitions musicales avant l'époque du phonographe comme étant tout simplement une forme ancienne d'enregistrement — c'est à dire que le compositeur, qui était également presque toujours un interprète célèbre, et son éditeur produisaient pour leur public un document portable, reflétant un moment précis souvent avec des erreurs (comme beaucoup d'enregistrements modernes) dans l'espoir que la réputation du compositeur-interprète soit mise en valeur. Les partitions devaient charmer les amateurs, éclairer les connaisseurs et inspirer les virtuoses.

Même dans les années 1690, l'édition musicale tenait encore du merveilleux, tout comme l'édition de cartes géographiques, encyclopédies et autres œuvres de référence dont disposaient les classes cultivées de l'Europe préindustrielle. Les sonates de Buxtehude, composées avec tout le raffinement et l'élégance du goût de l'époque, ont suscité l'admiration — au sens du XVIIIe siècle, c'est à dire, fascination ou émerveillement. Ils constituaient un recueil des *Affekt* de la rhétorique musicale avec une instrumentation novatrice (violon et viole de gambe utilisés en tant qu'instruments obligés à la place des deux violons, plus habituels), un mélange délibéré de styles italiens, allemands et français à travers toute l'œuvre faisant contraste entre les mélodies soutenues et les figures courtes utilisées comme éléments mélodiques, contraste d'*Affekt* (adagio, poco adagio, allegro, andante, vivace, grave, lento, presto, poco presto, concitato, con discrezione), contraste de forme (arioso, variation, courante, gigue) et contraste d'événements dynamiques (forte, piano).

Une indication fort révélatrice de ce recueil de sonates est « con discrezione », qui attire précisément l'attention sur la raison d'être d'une grande partie de la musique du XVIIIe siècle. Ce serait une erreur de traduire « con discrezione » littéralement, par « avec discrétion » dans le sens moderne, discrétion dans son sens XVIIIe siècle voulant dire « discernement, pouvoir de décider ». Dans la rhétorique baroque, donc, « con discrezione » peut être interprété comme étant une subtile indication à commettre une *indiscretion*, provoquer l'émerveillement, quelque chose que l'on n'attend pas...

Ceci peut être qualifié comme étant une approche maniériste. Pendant tout le XVIIe siècle « le grand style » s'exprimait dans tous les arts. L'époque était à l'engouement pour une sorte de nouveauté luxueuse, provoquant l'émerveillement chez le spectateur : l'inhabituellement grand ou petit, le très rare, l'exotique, la forme anormale ou grotesque, la beauté spectaculaire... tout était utilisé afin de manipuler l'esprit du spectateur ou auditeur. En musique, comme dans les autres arts, les principes de la rhétorique exposés par Aristote étaient le modèle de l'utilisation de « l'inattendu » afin d'augmenter l'impact d'un effet. Bref, le grand style du XVIIIe siècle, maniériste, exigeait une imagination forte et une virtuosité considérable.

L'esthétique qui domine les sonates de Buxtehude est celle de l'effet de rhétorique calculé : l'impact cumulatif de sujets et détails variés et la juxtaposition réussie d'éléments apparemment dissemblables. Le merveilleux au XVIIIe siècle réside dans l'accomplissement d'un acte apparemment impossible. Nous avons tenté de mériter le titre de « virtuoses » en prenant tous les risques d'une interprétation de concert, ignorant les microphones, car ce répertoire en dépend. Comme les éditions de l'époque de Buxtehude et Bach, les microphones sont là pour fabriquer un document — et nous préférons saisir sur le vif plutôt que de censurer.

En inscrivant « violino », « viola da gamba » et « cembalo » sur les trois parties séparées, Buxtehude ne voulait pas nécessairement dire seulement trois interprètes (ni une instrumentation de continuo précise). Étant donné que la viole de gambe était considérée à la fois comme un instrument soliste et de continuo, la raison pour laquelle la partie de basse est indiquée par « cembalo » au lieu de « continuo » aurait pu être simplement afin de faire la différence entre le rôle de la viole de gambe, dans ce cas obligé, et celui du continuo. Nous avons préféré la texture, la profondeur et la richesse sonore qu'apporte un instrument à cordes supplémentaire pour soutenir la basse dans la partie de continuo du « cembalo ».

En plus des sonates éditées pour violon et viole de gambe, quelques manuscrits de la Collection Düben nous transmettent des sonates avec d'autres textures instrumentales : deux violons, viole de gambe obligée et continuo — ici précisé « continuo » au lieu de « cembalo » (BuxWV 266), avec des sections à double cordes dans le premier et dernier mouvements, conçues pour imiter une écriture à quatre, cinq ou même six parties. Particulièrement intéressante est la seule sonate de Buxtehude à nous parvenir pour deux instruments de basse obligés, viole de gambe et violone, indiquant un violoncelle (BuxWV 267). En contraste avec ces sonates, les Contrapuncti représentent un exemple sophistiqué de l'utilisation par Buxtehude du contrepoint inversé. Le *Klag-Lied* fut composé à l'occasion de la mort du père de Buxtehude et imprimé avec les Contrapuncti en 1674.



Manfredo Kraemer, Jay Bernfeld, Skip Sempé, Michel Murgier

Les deux œuvres pour claviers sont des compositions sur des basses obstinées du *Andreas Bach Buch*, un manuscrit du début du XVIII^e siècle très important dans l'entourage de Bach. Parmi les copistes se trouvent Johann Christoph Bach, le frère aîné de Bach, et Jean Sébastien Bach lui-même. L'entourage de Bach a donc transmis une grande partie de l'œuvre pour clavier de Buxtehude.

Vers la fin du mois d'octobre 1705, Buxtehude, le célèbre organiste de Lübeck, compositeur de musique vocale et instrumentale et organisateur des concerts *Abendmusiken*, reçut une visite. Nous ignorons si le visiteur avait annoncé sa visite : tout ce que nous savons, c'est que Johann Sebastian Bach, âgé de vingt ans, avait effectué un voyage de plus de quatre cents kilomètres à pied, présumément afin d'écouter Buxtehude jouer de l'orgue. Quatre cents kilomètres pour écouter un organiste ? Impressionné par la réputation de Buxtehude, le jeune Bach a fait ce voyage non seulement pour écouter, apprendre et jouer, mais aussi pour être émerveillé. Agé de soixante-huit ans, Buxtehude était célèbre, très cultivé et riche. Par conséquent, il possédait tous les moyens musicaux et l'expérience universelle d'un compositeur-interprète. C'est la fascination de cette approche maniériste qui a tant impressionné et appris au jeune Bach lors de sa visite légendaire, et en fait, tout au long de sa vie créative.

Bach ? Maniériste ?!

Oui, il y a de nombreux exemples et nous devons admettre ce concept afin de mieux comprendre son œuvre. Bach prouve combien il doit au *stylus fantasticus* du XVII^e siècle à travers toute son œuvre : la *Fantaisie et Fugue* en sol mineur, BWV 542 ; la *Toccata, Adagio et Fugue* en do majeur, BWV 564, pour orgue ; la *Toccata pour clavecin* en ré majeur (BWV 912), les cadences du *Concerto en ré mineur pour clavecin* et du cinquième *Concerto Brandebourgeois*, et les *Variations Goldberg* 14, 28 et 29. De cette manière, Bach a prolongé ce style jusqu'au XVIII^e siècle.

Les deux voix supérieures de la *Passacaglia*, BuxWV 161, et de la *Ciacona*, BuxWV 160, sont tenues par un des clavecins, tandis que l'autre joue la basse et une réalisation de continuo. Des œuvres à basse obstinée comme celles-ci reflètent le goût particulièrement baroque pour la métamorphose : quelque chose de très petit, une basse descendante de quatre notes, devient une œuvre grandiose. La *Passacaglia en ré mineur* de Buxtehude ressemble par son thème et sa texture à celle en *do mineur* de Bach, BWV 582. Ces pièces font partie de notre programme non seulement parce qu'elles sont en fait des trios, mais aussi afin d'illustrer les sonorités et les textures possibles avec deux clavecins (ce que l'on entendait plus souvent à l'époque de Buxtehude que de nos jours) et d'autre part pour donner un exemple de transcription, d'arrangement, d'improvisation et des exigences infinies de l'accompagnement de continuo au XVII^e siècle.

Georg Philipp Telemann et les *lullistes*

Pourriez-vous dire quelques mots sur « l'ouverture » baroque ?

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

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

Le caractère d'un mouvement de danse est son principal outil de communication. Contrairement à la polyphonie stricte (fugue, *ricercar*, *capriccio*), les mouvements d'une suite reflètent une combinaison unique du fonctionnel et du décoratif. L'expression du caractère d'une pièce repose presque exclusivement sur les images et les gestes, et ce sont ces gestes qui servent à ôter le coté prédictible d'une exécution trop mécanique. Le problème a commencé lorsque l'analyse remplace la métaphore dans la conception et la pensée musicale. Il faut travailler le geste afin qu'il soit au service de l'expression, plutôt que d'imposer aux musiciens un style relativement lourd, typique du style germanique de la moitié du XIX^e siècle. Pensez aux films muets... Dans un film muet, les gestes des acteurs sont très éloignés des standards et des habitudes d'interprétation du cinéma moderne. Pour rendre l'expression musicale convaincante, voire irrésistible, il faut certainement maîtriser l'inflexion et l'imprédictibilité.

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

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



Skip Sempé avec le Helsinki Baroque Orchestra

Et le son de la viole de gambe a aussi beaucoup changé...

L'esthétique d'interprétation et de la production du son sur cet instrument a changé assez radicalement ces vingt dernières années. Dans les années 1950, alors que la viole de gambe était ressuscitée presque exclusivement pour jouer Bach, on n'attendait rien de plus de cet instrument que le son d'un grand alto. Mais au milieu des années 80, les musiciens ont cherché à produire sur la viole un son beaucoup plus large, réalisant l'énorme potentiel de résonance de cet instrument. Cela a été partiellement dû à la redécouverte du répertoire solo français, comme les œuvres de Marin Marais. Sans oublier la force émotionnelle qui accompagne cette « noblesse » de la résonance propre aux instruments de basse. Cela s'applique bien sûr aussi bien au répertoire solo, qu'à la manière de jouer les lignes de basse en musique de chambre.

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

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

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

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

Qu'en est-il des Fantaisies ? Ne requièrent-elles pas une imagination particulière...

Certainement, et d'autant plus qu'elles ont été composées pour un instrument mélodique seul ! Cela représente bien sûr un défi car le phrasé et les gestes ont besoin d'être amplifiés et exagérés pour tirer de l'instrument différents affects et registres émotionnels. Ces fantaisies pour flûte présentent en fait une sorte

d'écriture « déguisée » pour un dessus et une basse, joués par un seul instrumentiste, tout comme les sonates et partitas pour violon seul de Bach ou encore la partita pour flûte seule.

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

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

La musique solo, les ouvertures et les concerti forment un volume important du répertoire instrumental baroque. Que la musique ait été bien répétée ou non, elle était certainement toujours exécutée avec le maximum d'engagement, d'expression et d'impact. Bach et Telemann travaillaient dans le même pays, dans les mêmes genres, et plus ou moins sous les mêmes influences. Bien que Bach soit le meilleur contrapuntiste et le compositeur le plus génial, ce serait répéter une erreur du passé que de considérer l'œuvre de Telemann comme purement décorative. C'est précisément cette combinaison du fonctionnel et du décoratif qui rend ces suites clairement françaises. Et Bach essayait très probablement d'« améliorer » le style français plutôt que de lui rendre hommage.



Canto mediterraneo : **un secret précieux et perdu**

*Ad quest'acque,
Da cui nacque
Mia gran madre, e chiara Dea,
Citerea;
Ch'arde il mondo in questo loco
Del mio foco...*

Depuis l'époque d'Euripide jusqu'à Enrico Caruso, la légendaire puissance de la voix méditerranéenne sait transporter l'auditeur et fait vaguer notre âme entre larmes et extase. Les langues romanes s'avèrent particulièrement avenantes à la voix. Dès la création de l'opéra, l'italien en est sa langue quasi officielle, une tradition qui ne connaît pas de frontières nationales : tout au long du XVII^e siècle, l'opéra italien prit l'Europe d'assaut. Grâce au pouvoir du langage, du timbre, de la persuasion et de la séduction, la conviction dont les plus grands chanteurs font montre gagne le public. Chanté par les meilleurs artistes, un texte poétique est la pierre de touche de la communication lyrique.

Cet irrésistible style de chant déclamatoire, relique du théâtre antique, est défendu aux cours renaissances des Médicis, la Camerata de' Bardi et, plus tard, sur les scènes d'opéras baroques à Naples, Paris, Dresde, ou Londres. Grâce à la popularité internationale dont jouissent leurs œuvres, Jacques Arcadelt et Juan del Encina atteignent une célébrité étonnante qui persistera jusque dans les générations suivantes. Ces grands maîtres préparent la voie pour Giulio Caccini, dont les *Amarilli* inspireront une véritable épidémie de paraphrases en provenance de tous les pays et destinées à tous les instruments.

L'instrumentiste, en tant que soliste ou accompagnateur, développe leur propre art raffiné du phrasé en collaboration étroite avec les chanteurs et en écoutant de près comment les voix articulent consonnes, voyelles et syllabes, tout en colorant les divers registres, modelant la ligne musicale, lui conférant toutes les formes acrobatiques et exotiques nécessaires à l'imprégner de l'expressivité requise.

Mélodies entraînantes et rythmes contagieux enrichissent le répertoire du XVI^e siècle d'une floraison de formes populaires tant poétiques que musicales : la *villotta*, la *villanella*, le *villancico*... La formidable contribution des compositeurs moins connus tels que Antonio Scandello, Francesco Lambardi ou Filippo Azzaiolo ajoute un grand éclat à ces genres, frappant de par leur mélange d'esprit et de sincérité.



Jay Bernfeld, Guillemette Laurens, Skip Sempé

La musique instrumentale du XVI^e siècle fait des décours considérables dans l'art de l'ornement virtuose et de la diminution. Cette pratique reflète la grande variété des techniques instrumentales alors en développement et le souci de raffinement. Tous les instruments profitaient d'une richesse, une transparence exceptionnelle qui les rend idéaux soit comme instruments solistes soit au sein de consorts, dans des répertoires qui vont de la musique de danse sur des modèles classiques de base jusqu'à la polyphonie. Il est quasiment impossible de bien interpréter les musiques vocale et instrumentale du XVII^e siècle sans une connaissance intime des traditions antérieures en ce qui concerne la forme, l'instrumentation, la technique et la reconnaissance instantanée de l'intérêt rythmique et la liberté qui n'entravent jamais l'expression poétique.

Caccini et Frescobaldi représentent la nouvelle génération des monodistes qui favoriseront et feront évoluer l'accompagnement à la basse continue comme moyen d'amplifier le texte vocal. Ce cercle de compositeurs poussera l'audace harmonique jusqu'à l'extrême, et l'expression débridée véhiculée par le style leur vaudra de sévères critiques de la part de leurs contemporains. Amour et lamentation sont alors des thèmes en vogue, et le chant d'amour est également présent dans l'expression vocale de Frescobaldi comme dans l'équivalent instrumental de Marini. Tous deux mettent en valeur le dialogue virtuose entre soliste et basse continue, dialogue essentiel pour cet effet éphémère de création et d'improvisation spontanées, allant de la maîtrise jusqu'à l'abandon.

Les œuvres espagnoles nous donnent un aperçu de l'émerveillement ibérique. La simplicité de la mélodie et du texte, à travers une écriture à trois voix et l'influence mystique des Maures, dote ce répertoire d'un attrait qui rappelle la musique des siècles précédents.

André Malraux observa que « La grande musique de l'Europe, c'est le chant du paradis perdu ». La voix méditerranéenne, sous toutes ses facettes, est la gloire suprême de ce Paradis.



Emerveillement ibérique : texte et traduction

Skip Sempé en conversation avec Kate van Orden

Kate van Orden : Les pratiques de la transcription et de l'arrangement résonnent en écho dans le thème musical de ce programme, Canto a mi caballero, faisant référence à une série d'airs espagnols basés sur un air monophonique populaire qu'on retrouve entre autres dans une pièce de théâtre de Lope de Vega, El caballero de Olmedo (écrite ca. 1620). Dans la pièce, le chevalier entend cet air qui l'avertit de ne pas s'aventurer dans la noirceur, recommandation à laquelle il ne porte attention. La mise en relief évidente de la clarté et de l'obscurité dans l'écriture de Vega manifeste bien l'atmosphère entourant la mort du héros en projetant une noirceur psychologique et une implication des fantômes en arrière plan de son clair-obscur. Elle suggère une leçon spirituelle qui prévient des influences cachées et occultes sur l'âme.

Skip Sempé : Parmi les compositeurs qui s'intéressent à cet air et à sa série d'arrangements, on retrouve Cabezon, qui l'exploite au clavier dans son style inimitable ; Cristóbal de Morales, qui base sa Missa Dezilde al cavallero à quatre voix sur ce thème ; et Gombert, qui, dans son unique arrangement d'un texte espagnol, utilisait l'air comme cantus firmus. Cette mélodie espagnole influença la polyphonie sacrée, les chansons profanes et les variations instrumentales avec ses allusions au monde spirituel.

Kate van Orden : Qu'est-ce qui vous a motivé à faire un enregistrement instrumental de la musique de la période de Cabezon ?

Skip Sempé : Le tempérament de Cabezon était d'une vérité et d'une sensibilité poétique qui dépasse toute image. Ici, la projection du texte est effectuée à travers la magie des sonorités plutôt qu'à travers le langage. La raison pour laquelle nous jouons ce répertoire en version instrumentale n'est pas due au fait que Cabezon et ses contemporains le firent eux-mêmes, puisque nous savons que c'était le cas ; la véritable raison est beaucoup plus profonde. Il s'agit de se demander pourquoi les instrumentistes virtuoses accordèrent plus de signification au son qu'au langage...

Kate van Orden : Certainement, l'instrumentarium médiéval et renaissance de chalumeaux, luths, et vielles fut introduit en Europe à travers l'Espagne. De la même manière, la vihuela de arco, qui devint la viole de gambe, et la vihuela de mano sont les plus anciens instruments caractéristiques de l'Espagne. Est-ce que la musique instrumentale, espagnole ou autre, transmet sa signification dans une langue qui va au-delà des mots ?

Skip Sempé : Interpréter une œuvre vocale du XVI^e siècle en version instrumentale transforme les instruments en voix humaines de façon étonnante. Mon idée de l'interprétation est de faire ce qu'un traducteur ferait ; dans ce cas, traduire vers l'idiome instrumental. Le texte chanté eut toujours la réputation

de rendre possible l'expression la plus convaincante, ce qui n'est pas le cas pour la musique purement instrumentale ou pour l'instrumentiste. Tout véritable instrumentiste virtuose crée une opulence sonore et une gestuelle musicale capables de projeter les idées. Ma nouvelle attitude envers ce répertoire préconise l'affect. L'affect est, en fait, plus important que le texte. Tous les grands instrumentistes savent bien que leur instrument est leur voix, et que leur sonorité est leur texte.



Pablo Valetti & Skip Sempé

Duende : les sonates de Don Domingo Escarlate

Pouvez-vous nous parler de l'influence espagnole dans l'œuvre de Scarlatti, qui est né à Naples ?

Depuis la redécouverte des sonates de Domenico Scarlatti au XIXe siècle et le regain d'intérêt pour ce répertoire au XXe siècle, les musiciens autant que le public ont été largement intrigués par l'influence de l'Espagne sur sa créativité artistique et sa production musicale. Il est en effet parvenu à fusionner le style vocal hérité de l'Italie, et le geste corporel et la danse, propres à l'Espagne.

La tâche de l'interprète est donc de trouver la manière la plus efficace de transmettre précisément ces éléments de couleur locale et de folklore adoptés par Scarlatti. On peut les discerner dans la mélodie, l'harmonie, le rythme et le geste ; il convient de les identifier et de les exploiter au clavecin, instrument dont Scarlatti était un virtuose de génie. Bien que Scarlatti ait vraisemblablement acquis sa réputation de grand pyrotechnicien par sa technique de croisements de mains et son jeu démonstratif, il ne faut jamais oublier le pouvoir poétique de son écriture.

Que signifie « duende » ? D'où vient ce terme ?

En 1933, Federico García Lorca donna une conférence intitulée « Théorie et jeu du *duende* ». Dans cette étude, il tente de définir les sensations et les émotions provoquées par une expérience artistique saisissante. Ce qu'il explique s'apparente quelque peu à la notion d'*Affekt* décrite par les écrivains du XVIIIe siècle et à la manière dont l'interprète projette ces divers *Affekte* pour toucher l'auditeur. Mais García Lorca ne se réfère pas au monde raffiné de Quantz et C.P.E. Bach. Il définit une autre expérience humaine, à la fois intense et dramatique, due à une surcharge émotionnelle et sensorielle, spécialement quand elle implique les traditions d'autrefois.

Frederico Garcia Lorca donne une très belle explication du style espagnol en termes de *duende*, cet effet démoniaque provoqué par les muses et dont il décrit en ces termes l'impulsion transcendante : « L'apparition du *duende* signifie toujours un changement radical de la forme. Cela amène un sentiment inconnu de fraîcheur, avec les qualités de quelque chose de nouvellement créé, comme un miracle, produisant un enthousiasme presque religieux. » (Lorca, *In Search of Duende*). À travers la transcription, le *duende* de l'interprète apporte à l'œuvre connue une forme nouvelle avec audace et virtuosité. Cabezón, selon moi, possédait le *duende* qui, au XVIe siècle, était probablement appelé possession, ou habileté à séparer de leur corps l'âme des auditeurs.

Duende et virtuosité sont tous deux liés à cette conscience que la vie est brève et le temps précieux. García Lorca nous dit que « le *duende* est un pouvoir et non un faire, c'est une lutte et non une pensée ». Il nous fait remarquer qu'autant Bach qu'une corrida peuvent tenir du *duende*. Et, souvent, « le *duende* du compositeur passe au *duende* de l'interprète ». *Duende* et virtuosité sont donc bien distincts tout en étant deux éléments inséparables d'une interprétation musicale de génie. Le *duende*, tout comme la virtuosité, est spécial, transcendantal : « le pouvoir mystérieux que tous ressentent et qu'aucun philosophe n'explique ».

Comment avez-vous sélectionné les sonates de cet enregistrement ?

Ce fut le fruit d'une longue réflexion, tout comme la sélection de n'importe quel répertoire. J'ai finalement décidé de ne jouer que mes sonates préférées, qui n'ont jamais vraiment changées toutes ces années. Il est impossible, sur un enregistrement, de représenter tous les genres des sonates de Scarlatti.

Quelle importance donnez-vous à l'analyse et la structure des sonates de Scarlatti ? Sait-on quelque chose sur la manière de jouer de Scarlatti lui-même ?

Je ne pense pas qu'il y ait dans l'histoire de la musique de répertoire moins approprié à une approche analytique. Quoi qu'il en soit, García Lorca mentionne que « pour chercher le *duende*, il n'y pas ni carte ni exercice ». La structure verticale n'est pas d'une importance capitale chez Scarlatti. Bien sûr que l'interprète doit mettre en valeur les inflexions de l'harmonie d'une manière à la fois audacieuse et élégante. Mais ce qui est d'une grande importance dans ces sonates, c'est bien la conception horizontale des événements, qui peut parfois dominer une sonate entière.

On ne connaît presque rien sur la vie de Scarlatti ni sur sa manière de jouer : tout ce qui a réellement survécu de sa musique pour clavier sont les deux manuscrits dans lesquels se trouvent les sonates. Ces sonates sont totalement imprégnées du tempérament latin avec lequel Scarlatti crée une atmosphère immédiate. Cela donne une musique d'instinct, de fantaisie, de délire, de jeu, de gitans, d'amants délaissés, d'été, d'hiver, de paysans, de noblesse, de flamboyance, d'imagination débridée, d'amour, de plaisir, de tragédie, et de virtuosité géniale.

Qu'en est-il de l'utilisation du clavecin plutôt que le « pianoforte florentin » ? Qu'apprend-on des inventaires de Maria Barbara d'Espagne et de Farinelli ?

L'inventaire des biens de Maria Barbara mentionne douze instruments à clavier : sept clavecins et cinq pianofortes. Elle a laissé plusieurs de ces instruments à Farinelli.

Il y a de nombreux choix qui concernent l'interprétation des sonates de Scarlatti. En ce qui me concerne, je pense qu'il est profitable de décider d'un instrument en le considérant comme l'élément fondamental pour approcher et interpréter

cette musique. On peut jouer Duphy sur un piano Taskin, mais je ne le ferais certainement pas. Et si on peut raisonnablement penser que le style florentin des pianofortes, relativement nouveau dans les années 1700-1720, était présent à la cour d'Espagne du temps de Scarlatti, je pense qu'on le considérerait probablement comme une curiosité. Deux des cinq pianofortes mentionnés avaient d'ailleurs été transformés en clavecins.

Le clavecin, comparé au pianoforte de style florentin, était un vieil instrument dont le concept n'avait pas radicalement changé depuis environ 1500. Il me semble que le son du clavecin ajoute une dimension, une noblesse à la musique de Scarlatti que le pianoforte florentin de cette époque n'a pas. Le pianoforte a un son modeste qui fait un effet modeste, alors que Scarlatti a souvent conçu des textures, des rythmes et des sons complexes : en résumé, Scarlatti se caractérise souvent par son « immodestie ». Le pianoforte de la première moitié du XVIII^e siècle était aussi connu de Bach dans les années 1730-1740, mais il n'y a aucune preuve, et personnellement je ne pense pas, qu'il l'ait préféré au clavecin ou au clavicorde.

C'est précisément cette idée d'approche et de « préférence » qui m'intéresse : je préfère le clavecin. Quant au modèle de l'instrument, il est important de se souvenir que Scarlatti, comme Bach, a connu différents styles de clavecins : italiens, espagnols, français, allemands, des clavecins 16 pieds, hybrides, exotiques ou expérimentaux...

Quels autres instruments Scarlatti évoque-t-il ou imite-t-il dans ses sonates ?

Des guitares, des castagnettes, un orchestre à cordes, des cors de chasse, des trompettes, des flûtes, des hautbois, des bassons, des cornemuses, des mandolines...

Pourquoi utilisez-vous deux clavecins dans certaines sonates ? Les sonates à deux clavecins sont-elles des transcriptions ? Des arrangements ?

Parce qu'un clavecin amplifie l'autre de manière acoustique plutôt qu'électronique. Il faut de fait prendre en considération ce qu'on entend par amplification et comment on pouvait réaliser une telle chose avant l'âge de l'électricité.

Scarlatti, avec sa virtuosité à haut risque, fut un des plus grands interprètes au clavecin, au temps où celui-ci connaissait son apogée. Ce don de prestidigitateur, qu'il partageait avec Frescobaldi, Froberger, Louis Couperin, Bach et Haendel demande à être retrouvé dans l'interprétation et même à être amplifié. L'effet est ainsi rehaussé par une plus grande vivacité dans la dynamique, un plus grand relief, ainsi qu'une amplification au niveau sonore, et communique ainsi une passion à l'état brut et une virtuosité sans limite.

L'instrument à cordes pincées le plus naturel pour accompagner un clavecin solo est en fait un *autre clavecin*. Qui plus est, jouer à deux clavecins est très amusant. L'art de jouer à deux instruments égaux est en fait une très vieille

tradition. Et c'est aussi un défi pour les interprètes, qui développent alors une intensité et une vitalité presque inégalée dans d'autres formations de musique de chambre. Bach avait cette technique en tête quand il a composé les concertos à deux, trois et quatre clavecins.

Parmi l'éventail d'instruments envisageables, il est apparu que le plus naturel et le plus effectif était en premier lieu un autre clavecin, puis la guitare, instrument inséparable s'il en est de l'Espagne. Ces instruments mélodiques et harmoniques sont ici également soutenus par un autre élément indissociable de l'univers espagnol : les castagnettes. L'ensemble constitue ainsi une basse continue, dont le rôle traditionnel consiste justement à répondre aux sons et aux mouvements du soliste pour en amplifier les effets. Telle que proposée ici, cette redéfinition procure une dynamique et une vivacité textuelle, ainsi qu'un volume sonore rehaussé, propres à communiquer la passion brute et la virtuosité sans limites du grand Napolitain qui, sous le charme de l'Espagne, devint Don Domingo Escarlata.



Skip Sempé & Olivier Fortin



Présentation et représentation

Ad infinitum : Canons, Chaconnes et Ostinati 1513-1749

La répétition en musique — comme dans le discours — a de tout temps existé.

La *répétition* est présente sous des formes rhétorique, structurelle et décorative. Cette mosaïque a comme but unique de retenir l'attention et de captiver l'oreille, séduisant tout autant le dilettante que le musicien expérimenté en faisant la démonstration des diverses techniques de compositions qui comprennent la musique « classique ».

L'une des utilisations les plus anciennes et les plus mystérieuses de la répétition en musique est la méthode de composition connue sous le nom de « canon », un domaine de la création musicale dans lequel l'ensemble du processus de composition est basé sur la répétition de courtes mélodies, motifs ou cellules rythmiques. Une conception à une seule voix donne soudainement un résultat final en deux, trois, quatre, voire en de plus nombreuses parties, le canon apparaissant tour à tour dans toutes les voix. L'instrumentation indéterminée est l'une des marques du canon, dans un but qui semble être d'ajouter au mystère. Le matériel est répété plusieurs fois, soit « come piace » — selon ce que l'on souhaite — soit « ad infinitum ».

Bien que ce processus de composition soit en partie théorique, ce qui paraît derrière l'ensemble de cette « invention » a une connotation purement émotionnelle : la musique est éternelle. En fait, nous devons nous souvenir que « ad infinitum » signifie non seulement que la musique peut durer éternellement, mais aussi qu'elle a existé de tout temps à jamais. En tant qu'interprètes ou auditeurs, nous avons des panels d'attention restreints, mais la musique elle-même n'a pas de limites dans le temps, pas de barrières générationnelles : elle nous survit.

Il est essentiel de rappeler que l'art de l'interprétation est en tout premier lieu basé sur des phénomènes acoustiques et sur la nature humaine, plutôt que sur la composition elle-même. Comme Gustav Leonhardt l'a déjà fait remarquer sur l'interprétation des chaconnes : « Elles doivent donner l'impression qu'elles ont commencé avant que le public n'entre dans la salle et qu'elles ne se terminent qu'après qu'il ne la quitte ».

Tous les grands compositeurs du Gothique et de la Renaissance maîtrisaient l'art du canon — Machaut, Dufay, Josquin, Ockeghem, Gombert, Mouton, Clemens non Papa, et plus tard, Couperin, Rameau et Bach —, Bach qui, à cet égard, possédait pour toutes fins utiles, un esprit musical issu de la tradition

Renaissance. Dans le portrait de Bach par Haussmann (1748), Bach est représenté avec son *Canon triplex a 6 Voc.*, BWV 1076. Ce canon a été écrit en utilisant les huit premières notes de basse des *Variations Goldberg*.

Mise à part la composition canonique stricte, la répétition a trouvé sa place dans la création musicale à travers des schémas répétitifs de mélodies, de motifs ou d'accompagnement, la « variation ». La tradition de la composition sur un « ground bass » permet d'élaborer des variations vocales ou instrumentales qui ornent un modèle de « basse obstinée ». En Angleterre, le « In Nomine » apparaissait dans n'importe quelle partie — aigue, grave, ou intermédiaire — et a été incorporé dans des centaines de compositions musicales de l'époque. En Italie, en Espagne et dans le reste de l'Europe, les basses des *passamezzo antico*, *passamezzo moderno*, *folia*, *ciaccona*, *passacaille* et *romanesca* ont été utilisées par d'innombrables compositeurs, de Ortiz à Purcell et plus encore. La basse obstinée était un appareil idéal pour la composition et l'improvisation écrite, et à tous les niveaux de la composition comme de l'interprétation.



Tuomo Suni

La naissance de l'opéra : les Intermèdes de 1589 créés pour *La Pellegrina*

La tradition des intermèdes chez les Médicis

Depuis 1539, la dynastie des Médicis a donné une nouvelle ampleur à une tradition du spectacle, les intermèdes ou interludes qui accompagnaient des pièces basées sur la comédie, la pastorale ou la tragédie. Ces interludes musicaux et scéniques avait pour but de divertir le public entre les actes qui étaient délimités par les pauses et les entractes plus souvent que par le lever et le baisser du rideau.

En avançant dans le siècle, les intermèdes devinrent plus longs et plus élaborés avec l'aide des machineries, décors et danse. En dernier lieu, les intermèdes devinrent plus importants que les pièces qu'ils étaient censés à l'origine « accompagner ».

Les Intermèdes de 1589 furent de loin les plus opulents, les plus importants et les plus aboutis jamais créés. Tant pour leurs effets scéniques que pour leur complexité, on peut considérer les Intermèdes de 1589 comme l'événement théâtral majeur du XVI^e siècle. Les intermèdes héritaient du nom de la comédie qu'ils accompagnaient. *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli fut commandée par Ferdinand de Médicis en 1564 et pourtant elle ne fut créée qu'en 1589.

Un document peu connu mais fascinant (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale), signé Giovanni Battista Strozzi le Jeune, décrit les propres commentaires de celui-ci, sur le concept et les représentations des intermèdes.

« Si je ne me trompe pas, les intermèdes furent développés pour le divertissement et le plaisir des spectateurs, à la convenance des acteurs pour maintenir une similitude de temps par rapport à l'action de la pièce, comme je l'expliquerai plus tard, au moment opportun.

« Mais à cette époque la magnificence des princes, tout particulièrement ici à Florence, les a amplifiés et améliorés à tel point qu'il semble que l'objet des intermèdes est d'abasourdir le spectateur par leur grandeur. C'est si vrai que nous pouvons dire que ce ne sont pas les intermèdes qui servent les pièces mais les pièces qui servent les intermèdes, et qu'aujourd'hui ils ne sont pas un accessoire, mais plutôt la chose principale. C'est peut-être pour cela qu'ils sont passés du nombre de quatre, comme c'était le cas autrefois, à six, car ils ne se donnent pas seulement entre les actes mais aussi au début et à la fin de la pièce, une

preuve évidente de leur domination par rapport à la pièce. Pour suivre la coutume, je ne vais donc pas discuter si cela devrait être ainsi ou pas, mais faisant l'éloge sur cette question des hauteurs atteintes par les grandes âmes, je dis que si un Prince souhaite présenter des intermèdes aujourd'hui, ceux-ci doivent posséder, me semble-t-il, les qualités suivantes.

« Tout d'abord, la Grandeur [*Grandezza*] : c'est-à-dire des sujets héroïques et divins, dignes d'être présentés devant un Prince, et non pas des sujets de signification moindre, comme des pièces privées. Il est bon aussi de s'assurer que l'intermède en jeu soit plus grand que le précédent ou tout au moins que le dernier soit le plus imposant possible et plus beau que les autres.

« L'émerveillement [*Meraviglia*] : c'est-à-dire, pas des choses ordinaires, mais des choses impossibles aux humains, ou considérées comme telles. Parmi ces choses, l'une doit garder un œil sur la vraisemblance, mais nullement pour rabaisser brusquement le ton, ou inclure un élément qui n'aurait pas de sens. Mais on se doit d'avoir de l'imagination et du jugement et comme l'étonnement provient de la nouveauté, ne faites pas quelque chose que les autres ont déjà fait, ou au moins altérez-la, embellissez-la, améliorez-la.

« Clarté [*Chiarezza*] : rendez ce qui est présenté intelligible, sans demander d'effort au spectateur, assurez-vous que même le plus simpliste comprend chaque petit événement ou au moins le fond de la question.

« Plaisir [*Diletto*] : il convient que la vue et l'oreille soient gratifiées par la richesse des costumes, par la nouveauté et la beauté des machineries scéniques, par le talent et la grâce des acteurs. La douceur [*dolcezza*] et la variété de la musique comptent également, spécialement si les paroles sont belles et pleines de sentiments et qu'elles peuvent être comprises.

« Adéquation et proportionnalité à la pièce : tout spécialement à la fin, car si la comédie a une fin heureuse, il serait inopportun que l'intermède ait une fin triste.

« Connexions [*Connessione*] : un intermède ne dépend pas d'un autre ou si par quelque élément il en diffère trop, il manquera d'ordre et d'unité et sans ces éléments, il ne peut y avoir de beauté. Mais il convient de chasser l'ennui par la variété et chaque intermède doit être différent des autres. Ne reproduisez donc aucune situation identique ou similaire, mais amenez toujours des gens nouveaux sur scène, et le talent apparaîtra d'autant plus si vous juxtaposez ensemble et en même temps le similaire et le dissemblable. Ce procédé prouvera davantage d'imagination plutôt



que si parmi la multitude de fables, on devait en prendre six dans le désordre et complètement éloignées les unes des autres.

« Il convient de prêter attention à l'occasion pour laquelle la pièce est présentée. Il est efficace d'anticiper cet événement dans le dernier intermède, en présentant quelque thème qui soit connecté à la réalité et bien compris, et s'il comporte quelque allégorie ou quelque allusion, c'est tant mieux.

Une liste des intermèdes présentés entre 1539 et 1589 laissera une trace des événements et des personnalités concernées par ces divertissements.

- Florence, 1539 : mariage de Côme I de' Médicis et Eléonor de Tolède ; Intermèdes de Francesco Corteccia et Constanzo Festa.
- Lyon, 1548 : entrée d'Henry II de France et Catherine de' Médicis ; Intermèdes de Pietro Mannucci.
- Florence, 1565 : mariage de François I de' Médicis et Jeanne d'Autriche ; Intermèdes d'Alessandro Striggio le Vieux et Francesco Corteccia.
- Florence, 1566 : mariage de François I de' Médicis et Jeanne d'Autriche ; Intermèdes de Bernardo de Nerli.
- Florence, 1568 : baptême d'Eléonor, fille du Prince François et de Jeanne d'Autriche ; Intermèdes d'Alessandro Striggio le Vieux.
- Florence, 1569 : visite de l'Archiduc Charles d'Autriche ; Intermèdes d'Alessandro Striggio le Vieux.
- Florence, 1583 : pour les Princesses de Toscane ; Intermèdes de Jacopo Peri, « Stefano », Giovanni Legati, Constantino Arrighi, Cristofano Malvezzi, Alessandro Striggio le Vieux.
- Florence, 1586 : mariage de Don César d'Este et Virginia de' Médicis ; Intermèdes d'Alessandro Striggio le Vieux, Cristofano Malvezzi et Giovanni de' Bardi.
- Florence 1589 : mariage du Grand-Duc Ferdinand I et de la Princesse Christine de Lorraine ; Intermèdes d'Antonio Archilei, Giovanni de' Bardi, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Giulio Caccini, Jacopo Peri et Emilio de' Cavalieri.

*

Le thème, le résumé de l'action et les interprètes principaux

Le thème des Intermèdes de 1589 créés par le Comte Giovanni de' Bardi, était le pouvoir et l'influence de la musique sur l'humanité.

Intermède I : L'harmonie des sphères

La monodie de la colorature *Dalle piu alte sfere*, était chantée par Vittoria Archilei dans le rôle d'Harmonie. *Noi che cantando* était chanté par les Sirènes qui guidaient les sphères célestes. La Sinfonia avait Alessandro Striggio pour violiste. Le Ciel et la Terre chantaient les louanges du

couple royal formé par Christine et Ferdinand. Le thème de cet intermède traitait de la recreation de la musique ancienne sous les formes de *musica mundana* et de *musica humana*. Il était en partie inspiré par les concepts contenus dans le dixième livre de la *République* de Platon, qui traite de l'harmonie musicale du Cosmos.

Intermède 2 : Les Muses infligent une défaite aux Piérides dans un concours de chant
Ce concours avait lieu entre les Muses et les Piérides, filles du Roi Piéros. Les Muses avec leur chanson, *Se nelle voce nostre*, furent jugées victorieuses par un groupe de nymphes des bois et les Piérides, en chantant *Chi dal delfino*, furent transformées en pies.

Intermède 3 : Apollon tue le Python à Delphes

Dans *Qui di carne si sfama*, les habitants de Delphes se plaignent du terrible monstre qui a dévasté la campagne. Après une bataille devant les yeux des spectateurs, le monstre est tué par Apollon, ce qui est suivi de réjouissances en chansons et en danses. Rinuccini reprit cet événement du dragon dans la première scène de sa *Dafne*.

Intermède 4 : L'Age d'Or est prédit

Io che dal ciel cader était chanté par Lucia Caccini, arrivant en volant sur un char comme une Enchanteresse, l'avènement de l'Age d'Or est annoncé, celui dans lequel l'Enfer n'aura plus d'âmes à tourmenter. Giulio Caccini jouait de la harpe dans la Sinfonia, le *Miseri habitator* de Giovanni de' Bardi concluait l'intermède. Les scènes de feu et de souffre aux Enfers, dans l'Intermède 4, sont pleines d'échos pris dans l'Enfer de Dante.

Intermède 5 : Arion et le Dauphin

Io che l'onde raffreno, qui ouvre l'Intermède 5 était chanté par Vittoria Archilei dans le rôle d'Amphritrite. Pour la monodie colorature *Dunque fra torbid'onde*, le rôle d'Arion était chanté par Peri. Dans la poursuite, Arion sauta par-dessus bord et fut ramené à terre sur le dos d'un dauphin. Pour finir l'intermède, un chœur de marins qui ignorait le destin ultime d'Arion avec le dauphin, se réjouit qu'Arion ait été avalé par les vagues. En effet, ils pourraient ainsi se partager ses trésors. L'histoire d'Apollon et du dauphin est basée sur la *Moralia* de Plutarque.

Intermède 6 : Le Cadeau d'Harmonie et de Rythme à l'Humanité

Une assemblée de Dieux se réjouit du cadeau de Jupiter à l'humanité. *O fortunato giorno*, était chanté par sept chœurs qui incluaient la compagnie théâtrale au complet, tandis que dans le *ballo* final qui conclut le dernier intermède, les parties de trio étaient chantées par Vittoria Archilei, Lucia et Margarita Caccini. L'histoire était empruntée aux *Lois* de Platon.

Les Intermèdes de *La Pellegrina* comprenaient les ouvrages de différents compositeurs. Ce fait ne réduit en rien la valeur et l'intérêt artistiques de l'œuvre, vu que les intermèdes étaient conçus comme un effort collectif de collaboration. Et la constante variété fournie par les divers genres de compositions, tant pour les styles de présentation scéniques que pour les recherches esthétiques des compositeurs participants et des musiciens, peut être considérée comme un trait positif.

En effet, le cercle de poètes et de musiciens qui formait l'entourage du Comte Giovanni de' Bardi était engagé dans une renaissance de l'antiquité. Cette union esthétique et musicale, comme dans un chœur classique grec, était coutumière de ce style traditionnel de compositions, où une écriture homophonique produisait un texte simultané pour les parties. Par contraste, les passages de récitatifs non-homophoniques et la musique instrumentale représentaient l'idéal des compositeurs — en parallèle avec les rêves d'interprétation des acteurs — de la « *nuova maniera* ».

La production de *La Pellegrina* ne demanda pas moins de 8 mois de préparation, période qui ne fut pas exempte de désagréments et de querelles entre les différents créateurs et organisateurs du spectacle. *La Pellegrina* fut représentée pour la première fois le 2 mai 1589 et connut une probable reprise le 15 mai.

Le Comte Giovanni de' Bardi (1534-1612) inventa le thème commun aux six intermèdes, qui traitait de l'influence de la musique sur les dieux et les hommes. Il a été commenté que Bardi imposa un tel niveau à son auditoire que seuls des philologues classiques purent intégralement en suivre toutes les subtilités rhétoriques. Il fut le fondateur d'une académie informelle appelée la Camerata, qui trouvait des solutions à la façon de faire renaître la musique, la poésie et le théâtre antiques. Dans les Intermèdes de 1589, la composition personnelle de Bardi fut *Miseri habitator* qui intervient dans l'Intermède 4.

Le Directeur musical et organisateur général, Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602) provenait d'une vieille famille romaine renommée. Son père Tommaso qui, jeune homme, était en relation proche avec Michelangelo. Cavalieri n'appréciait guère le style de Caccini, qu'il trouvait trop intime pour un large public. La véritable différence semble avoir été que Cavalieri et Caccini n'étaient pas d'accord sur les valeurs du style de chant « nouveau ». La chorégraphie du Ballo de l'Intermède 6, nous paraît être de la main de Cavalieri ; elle est conservée dans l'édition de 1591 du matériel musical supervisé par Malvezzi.

Bernardo Buontalenti (1531-1608) avait étudié auprès de Vasari et bénéficiait d'une réputation considérable en tant qu'architecte. Il travaillait pour la Cour des Médicis à la construction de palais, de villas et de théâtres.

Grâce à des machineries théâtrales nouvelles et inventives, il développa des méthodes de changement de scènes beaucoup plus rapides et faciles qu'auparavant. Buontalenti était le responsable des plans des décors, de l'aménagement de la scène et des costumes pour les Intermèdes de 1589. Ces plans subsistent sur des dessins, des aquarelles et des gravures, dont beaucoup sont reproduits pour la première fois dans un ouvrage de référence unique, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi* (James M. Saslow, Yale University Press, 1996).

Cristofano Malvezzi (1547-1599) succéda à Francesco Coteccia (qui composa la musique des Intermèdes de 1539) comme Maître de Chapelle du chœur des Médicis. Il composa la plus grande partie de la musique pour les Intermèdes de 1589 et ce sont ces morceaux qui représentent son seul apport connu à la musique de scène.

Luca Marenzio (1553/4-1599) est avant tout connu comme compositeur de madrigaux et sa production qui nous est parvenue inclut dix livres de Madrigaux et environ soixante-quinze Motets de musique sacrée. La seule musique connue pour le théâtre qui soit de sa composition, est sa contribution aux Intermèdes de 1589.

Giulio Caccini (c.1545-1618) était désireux de prouver la supériorité de son style sur celui de son collègue Jacopo Peri. D'après Marco da Gagliano, il fallait écouter Peri chanter pour réellement saisir toutes les nuances de son style de chant hautement personnel. Caccini considérait que sa propre manière d'écrire la musique sur la partition (qui incluait une notation complète de tous les passages) était suffisante et qu'il n'était pas nécessaire d'entendre le compositeur chanter sa musique pour en comprendre les subtilités. Caccini soutenait également qu'il avait appris plus sur l'émotion musicale par ses conversations avec Bardi et son entourage, qu'en trente ans d'étude du contrepoint. Caccini était célèbre en tant que ténor, luthiste, harpiste et violiste et aussi comme un jardinier expérimenté.

Jacopo Peri, connu sous le nom de « Il Zazzerino » (1561-1633), étudia la musique et le clavier avec Malvezzi, membre de la Camerata de Bardi depuis environ 1580. Ténor célèbre, Peri écrivit et représenta lors de la « première » le rôle d'Arion dans l'Intermède 5, en chantant le madrigal colorature en écho *Dunque fra torbid'onde*.

Antonio Archilei (1550-1612) était un chanteur et un luthiste renommé, bien que sa femme Vittoria (surnommée « La Romanina ») était peut-être plus connue que lui. D'après la publication de Malvezzi de 1591, Antonio Archilei composa la monodie colorée *Dalle piu alte sfere*, chantée par Vittoria et qui introduit l'Intermède 1. Cependant d'après les sources de Rossi, cette composition est attribuée à Cavalieri.

Raphaël Pichon avec le Chœur Pygmalion



Pour les Intermèdes de 1589, nous avons presque toute la musique qui a été interprétée. Le matériel musical qui fut préparé pour la publication par Cristofano Malvezzi en 1591, nous transmet une grande quantité d'informations, concernant l'instrumentation de la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Le livre des parties dit « Nono » (car il se réfère à la séquence de neuf voix dans les partitions) est celui qui apporte le plus d'informations sur l'instrumentation. Pour une représentation particulière de musique du XVI^e siècle, ce niveau de détails est extrêmement rare. En effet, la plupart de la musique publiée ne porte que l'indication « per ogni sorte d'instrumenti » (« pour toute sorte d'instruments »). Le plus probable est que les instrumentations des Intermèdes de 1589 aient pu ainsi être conservées, afin de constituer une référence à l'extraordinaire opulence passée de « l'Orchestre de la Renaissance » (ou, comme l'ont aussi appelé des historiens « l'Orchestre de l'Intermède ») et pour leurs valeurs de souvenir des grands événements historiques que le spectacle de 1589 représentait pour la Cour des Médicis et du reste de l'Europe.

Le commentaire détaillé de Malvezzi sur l'instrumentation, quoique unique en tant que source écrite, doit être considéré comme un témoignage sur une tradition de l'instrumentation, et non pas une exception à cette tradition d'instrumentations opulentes de l'époque. Dans les Intermèdes de *La Pellegrina*, il n'y a pas de rupture radicale avec la pratique de doubler les parties vocales, par des appoints instrumentaux allant des plus modestes aux plus grandioses.

Outre que le matériel musical, certains autres documents nous sont parvenus. Le plus important est le compte-rendu, daté de 1589, publié de la main de Bastiano de Rossi, un témoin direct des représentations des intermèdes (ce volume est intégralement disponible sur un site internet de la British Library concernant les Livres des Festivals de la Renaissance). Dans cette source, les textes vocaux sont édités pour la première fois. Ils furent publiés de nouveau par Malvezzi en 1591, et plus tard par Angelo Solerti, au début du XX^e siècle. Dans le compte-rendu de Rossi, il y a de nombreuses contradictions concernant le matériel musical publié sous la supervision de Malvezzi. Certaines compositions ne sont pas attribuées au même compositeur dans les deux documents. Rossi n'était pas lui-même un musicien et la source Malvezzi est plus fiable pour ce qui est de l'instrumentation. Après examen approfondi de ces deux sources principales, nous pouvons voir que dès 1589 ou 1591, le mode d'interprétation de certaines pièces fut sujet à changement. Depuis les débuts de la conception jusqu'aux répétitions puis à la représentation, bien des détails changèrent pour diverses raisons. La musique, à cette époque, pouvait être jouée différemment, en particulier sous l'égide — et éventuellement le désaccord — de talents musicaux et théâtraux majeurs, impliqués dans la production d'un spectacle comportant de la musique. En tout cas, nous ne saurons jamais exactement ce qu'il en fut et nous ne pouvons qu'imaginer.

Nous avons, par ailleurs, un autre compte-rendu de la part d'un certain Barthold von Gadenstedt, un touriste allemand qui était dans le public. Il écrit :

« Cela plairait à quelqu'un qui n'aurait que peu à voir avec la musique. Il pourrait en effet voyager longuement sans regretter d'y avoir été parce que, pour une création humaine, c'était presque digne des anges à voir et à entendre... [un spectateur] assis à côté de moi pensait que cela venait de se passer au Ciel, que c'était un avant-goût de la délicieuse musique des anges bienheureux au Paradis ».

*

Maniérisme, meraviglia (merveilleux) et naissance de l'art de la scène moderne

Outre les sources musicales et les comptes-rendus, nous avons les travaux des artistes qui ont conservé les plans de scène et les dessins des costumes de *La Pellegrina*, sur papier sous forme d'aquarelles, de dessins et d'imprimés. Cette documentation visuelle de la représentation circula largement et propagea effectivement les nouveaux développements de l'art de la scène.

Les plans de scène de Buontalenti qui ont survécu (de sa main ou de la main d'autres artistes dont Agostino Carracci et Epifanio d'Alfiano) ainsi que les dessins des costumes avec leurs commentaires (de sa main ou de la main de ses assistants) sont amples et abondants. Nous avons le plan de scène pour l'Intermède 1, avec les costumes des Sirènes, des Dieux planétaires, de la Nécessité et des Destins. Nous avons le plan de scène de l'Intermède 2, avec les costumes pour les Nymphes des Bois, les Piérides, les Muses et les Pies. Le plan de scène de l'Intermède 3 existe également, avec les costumes d'Apollon, des couples de Delphes et du Python. De même pour le plan de scène de l'Intermède 4, avec un dessin particulier pour Lucifer, pour le plan de scène de l'Intermède 5, avec les costumes des Nymphes marines, d'Arion et des Marins. C'est aussi le cas finalement pour l'Intermède 6, avec les costumes d'Apollon et de Fortune.

La transformation du théâtre des Offices pour la représentation de *La Pellegrina* était l'une des nombreuses responsabilités de Buontalenti. Le hall d'entrée prit l'apparence d'un théâtre grâce à l'ingéniosité de Buontalenti, qui y avait fait dresser six marches autour de tous les côtés.

Le théâtre des Offices était équipé d'une rampe de lumières et possédait le premier plancher incliné en Europe. De plus, l'arche du proscenium permettait une activité hors de la vue des spectateurs, ce qui inspira les effets magiques, de la *meraviglia*. Il y avait également un rideau de scène et des changements de scènes à vue, grâce aux inventions et aménagements de Buontalenti, par différentes machineries théâtrales sophistiquées qui provoquaient l'apparition

et la disparition de gens, d'échafaudages, et de décors entiers. Dans l'Intermède 2, de l'eau parfumée était projetée pour renforcer la vue des orangers et des citronniers. Quant à l'Intermède 6, il a requis 82 assistants de scène et 90 costumes. Les costumes et les masques furent utilisés pour contribuer à la renaissance de l'ancien théâtre grec.

O che nuovo miracolo fut composé pour le ballo final de l'Intermède 6 par Emilio de' Cavalieri et les paroles furent écrites sur la musique du ballet déjà composée par Laura Lucchesini. Le spectacle est un processus en devenir, et il implique que les choses changent au cours de leur préparation. Considérations musicales mises à part, ce procédé qui consistait à adapter les paroles sur une musique déjà composée, a dû être considéré à l'époque comme radical. On peut aussi le considérer comme une nouvelle orientation de l'art de la scène, où la musique et la chorégraphie sont premières, et le texte leur est subordonné. Sous le titre *Il Ballo del Gran Duca* et *L'Aria di Fiorenza*, d'innombrables versions existent dans des productions ultérieures : versions pour luth de Kapsberger et Besard, versions pour clavier par Frescobaldi et Sweelinck, une version pour consort de violes par Peter Philips, une canzona instrumentale à huit voix de Viadana et différentes versions d'Adriano Banchieri.

Au moment où se développaient de plus grands instruments, il y avait une nécessité de petits instruments tels que les luths, qui pouvaient se déplacer sur scène. Certains des instruments les plus grands, comme le clavecin ou les orgues, pouvaient être dérobés à la vue par des échafaudages, ou encore joués en dehors de la scène. En 1589, il n'était pas inhabituel qu'une chanteuse virtuose comme Vittoria Archilei s'accompagne elle-même sur le luth ou que Giulio Caccini joue de la harpe comme partie intégrante du spectacle musical, mais aussi en tant que facteur de l'action dramatique. La tradition des instrumentistes comme partie intégrante de l'action, ne se perpétuera cependant pas dans les premiers opéras.

*

La Pellegrina et la naissance de l'opéra

Une étude en profondeur et une maîtrise de la compréhension de la variété des formes musicales des Intermèdes de 1589 restent absolument essentielles pour une approche réelle de l'opéra à ses débuts, en particulier *L'Orfeo* de Monteverdi.

La comparaison entre deux sources traitant le sujet de « l'action dramatique continue », une condition classique pour « l'opéra », est révélatrice.

1586 : « Parlons maintenant des merveilles et de la vigueur des intermèdes... et établissons les intentions du poète lorsque, au début, il se

proposa de trouver un sujet pour la représentation de ces intermèdes. C'était ceci : trouver un seul thème duquel les six intermèdes pourraient surgir. Mais par ailleurs, il fallait choisir de privilégier la variété avant toute chose. Voyant que son invention devrait être entrecoupée, il essaya d'en maintenir l'unité à tout prix pour que cette unité consiste à la fois en variété et variation. En cela il a réussi, car tout le bien qui arrive à l'homme mortel à travers les diverses aventures telles qu'elles sont représentées dans ces intermèdes, apparaît finalement comme résultant de ce mariage si heureux. »

1589 : « Bardi ne considéra pas qu'un seul sujet convenait aux intermèdes, tenant compte qu'on devait s'en tenir à la comédie. En outre, s'il avait choisi un seul sujet, il aurait été obligé de ne suivre qu'un seul fil. Il y avait en cela autant de mauvais que de bon. Il aurait ainsi restreint la liberté des artistes, et n'aurait pas apporté beaucoup de nouveauté pour plaire aux connaisseurs. »

Quand les intermèdes devinrent plus importants que le genre de ce qu'ils étaient censés accompagner, l'idée de l'opéra surgit. La charnière a été en fait déterminée par la réaction du public : celui-ci devint en effet rapidement amoureux de la combinaison entre musique et théâtre.

Divers premiers opéras se sont perdus, dont la *Dafne* de Peri (livret d'Ottavio Rinuccini) représenté en 1598 mais qui avait peut-être déjà fait ses premiers pas dès 1594 et dont il ne subsiste que 6 fragments. Les premiers opéras qui ont intégralement subsisté sont *L'Euridice* de Peri (livret de Rinuccini) de 1600, *L'Euridice* de Caccini (livret de Rinuccini) de 1602, *L'Orfeo* de Monteverdi (livret d'Alessandro Striggio le Jeune) de 1607 et la *Dafne* de Marco da Gagliano (livret d'Ottavio Rinuccini) de 1608. Toutes ces œuvres se basent sur des textes qui suivent une action dramatique continue.

Dal vago e bel sereno fut d'abord interprété comme une ouverture instrumentale, puis chanté. C'était une pratique fréquente dans les premiers opéras. La forme A-B-B fut adoptée par l'opéra des débuts comme le patron standard vocal et ne fut remplacée que lorsque la forme da capo s'imposa au XVII^e siècle.

La Camerata de Bardi restait fascinée par la tradition de chanter la musique avec l'accompagnement d'un consort de violes, pour recréer l'ancienne pratique. Dans l'opéra naissant, l'idée d'un consort de violes sera remplacée par l'utilisation d'instruments à cordes pincées tels que le chitarrone ou le clavecin.

Le chant solo et le lamento ont été développés dans l'opéra naissant afin d'augmenter la fascination du public pour l'état émotionnel d'un personnage principal. *Dalle piu alte sfere*, depuis les Intermèdes de 1589, reste parmi les premiers morceaux de bravoure des récitatifs colorature pour le théâtre. *Dunque*

Skip Sempé avec le Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra & Chœur Pygmalion



fra torbid'onde est, en fait, un *lamento* qui utilise l'écho et la répétition, deux procédés que l'on retrouvera dans les premiers opéras. Le *lamento* sera également utilisé par Monteverdi dans ses premiers opéras, comme par exemple le *Possente spirto* dans *L'Orfeo* ou le *Lamento d'Arianna*.

Comme la fin tragique était vue défavorablement, la nécessité du « happy ending » était recommandée lors de la création des premiers opéras. Le livret de *L'Orfeo* de Monteverdi, avec sa fin tragique fut publié en même temps que la première représentation en 1607, tandis que la publication de la participation musicale incluait un *lieto fine*, c'est-à-dire une fin heureuse. Nous ne savons pas laquelle des versions fut représentée en 1607, car le livret est le seul document qui ait subsisté. La représentation musicale étant une partie du processus créatif en devenir, il est donc possible que la version utilisée par Monteverdi pour la première n'ait pas suivi le livret au pied de la lettre.

O che nuovo miracolo de Cavalieri qui terminait l'Intermède 6 inspira la tradition du *finale* de l'opéra plus tardif. Dans le « concertato finale », la musique était souvent d'une importance secondaire, par rapport à l'action théâtrale. L'opéra s'occupant plutôt de théâtre que de représentation purement musicale, était né.



Raphaël Pichon

Idées provocatrices sur Claudio Monteverdi

Ma préoccupation personnelle concernant les œuvres de Monteverdi surgit d'une observation très simple : cette musique a désespérément besoin d'interprètes. Les meilleurs interprètes partagent leur temps et leur énergie entre le compositeur et l'auditoire. Le public, lui — du moins celui devant qui les artistes d'une certaine influence souhaitent jouer — partage son attention entre le compositeur et l'interprète. Et donc qui ne songerait jamais à s'excuser d'avoir fait le lien entre créateurs de grandes œuvres musicales et leurs interprètes ? Ainsi de Tchaïkovski et Nourieïev, de Scriabine et Horowitz, de Bach et Landowska ou de Puccini et Callas, entre lesquels existe une inséparable affinité sans jamais pour autant y voir de compromission entre compositeur et interprète.

L'interprétation de Monteverdi, elle, n'a pas bénéficié d'un début particulièrement pertinent au XXe siècle. Les enregistrements anciens des madrigaux par Nadia Boulanger, par exemple, sont plutôt à négliger pour leur intérêt en variété, en sonorité comme en expressivité. Ils n'ont qu'un pur intérêt historique. Ceux que les concerts historiques intéressent ne devraient pas confondre l'approche de cette musicienne avec l'immense et extrême virtuosité de jeu et de compréhension profonde qui anime les *Variations Goldberg* de Landowska ou encore les sonates de Beethoven de Schnabel. Les tentatives anglo-saxonnes des années 1960, concernant Monteverdi ne firent pas beaucoup mieux, reposant sur un terrible manque d'expression et de couleur : des options peu intéressantes quand il s'agit de bien servir ce répertoire. L'une des grandes erreurs dans ce cas a été de considérer la musique baroque comme un mouvement néo-classique, alors qu'elle a toujours été une musique romantique et passionnée, à la fois dans sa création et dans son interprétation. C'est ainsi qu'elle devrait être vue aujourd'hui. Il est donc clair et de la plus haute importance qu'il convient d'éviter de regarder les enregistrements comme la règle pour la pratique interprétative.

Dans une interview de *l'International Herald Tribune* que j'ai lue récemment, le journaliste demandait naïvement à un chef d'orchestre influent pourquoi il n'avait pas choisi d'entrer dans le domaine des instruments anciens et de la musique baroque alors que sa formation (fréquentation d'un chœur anglais, suivie d'études de l'orgue et du piano) le « qualifiait » si parfaitement pour cela. C'est là que j'ai compris qu'une approche intellectuelle et sans risque pour offrir un concert d'une musique plus ancienne pouvait réellement la desservir. Cette attitude consistant à s'appuyer entièrement sur des modèles académiques a peu ou rien à voir avec l'expérience musicale partagée, mais au contraire tout à voir avec la standardisation.



Simon Heyerick, Guillemette Laurens, Galina Zinchenko, Jay Bernfeld, Skip Sempé,
Michel Murgier, Myriam Gevers

La stérilité créatrice imposée par ce qui est écrit au lieu de ce qui est joué dans une articulation fluide et hautement chargée d'expressivité émotionnelle est évidente pour toute personne musicalement cultivée qui écoute des œuvres de cette période. Car l'idée d'un passage d'une émotion à une autre, d'un affect à un autre, d'un monde sonore à un autre est totalement contraire à l'enseignement des conservatoires modernes. La sobriété et la fiabilité y sont les points forts de concerts mortifères, de non événements, brillant par leur seule virtuosité mais refusant d'oser le moindre contact avec l'auditeur. Toute ornementation et toute improvisation y sont interdites car elles pourraient être critiquées comme un début de culte de la personnalité et ainsi tout risque est évité au nom de la conformité à la page écrite. C'est en fait, un abandon de la musique par l'interprète.

Ceci nous amène au cœur de la question : quel est l'enjeu du drame chez Monteverdi ? À la première représentation d'*Arianna* de cet auteur, le public pleura durant son *Lamento*. Il me semble que si un concert aujourd'hui ne laisse pas le spectateur dans un même état d'émerveillement et de fascination, la magie de Monteverdi n'a pas opéré. Il n'y a pas de substitut à la passion. Le texte et la musique du *Lamento d'Arianna* demandent une profondeur d'expression conforme à sa propre vérité et cette œuvre ne saurait être « réduite, limitée, confinée » aux stériles limites du conformisme académique. Dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, nous sommes aussi confrontés à vingt minutes d'une bouleversante émotion théâtrale, cette œuvre déployant une variété et une intensité de sentiments jamais expérimentées auparavant en si peu de temps et jamais non plus avant ce premier spectacle d'une œuvre aussi extraordinaire et aussi fondamentale.

L'expression musicale au XVII^e siècle, dans l'esprit du compositeur comme de l'interprète dépend tout particulièrement de la production et de la projection d'un son virtuose — tant dans son concept musical que dans sa forme et son contenu. Tous les grands compositeurs de l'époque prétendaient à une variété de sonorités, à l'expression, à des nuances, au drame et à l'émotion au plus haut niveau. Après tout, c'est la période qui vit la naissance de la « grande manière ou grand dessein » et l'écriture de Monteverdi, diablement difficile pour la voix, devient impossible si elle doit être livrée sous l'empire du métronome. Or nous trouvons souvent dans la musique ancienne une approche « anti-vocale ». Un récitatif, forme musicale entièrement basée sur le langage — et non sur la battue de la mesure — ne devrait jamais être dirigé. C'est dans sa nature même de résister à toute forme d'interférence vis-à-vis des libertés rythmiques propres au langage.

En termes d'histoire de la musique, on peut dire que c'est avec Monteverdi qu'est né l'opéra. Mais malheureusement les tics et les habitudes qui sont l'apanage de la vogue habituelle pour l'interprétation des opéras du XVII^e siècle se basent seul et uniquement sur la méconnaissance contemporaine de ce qu'est

une vraie grande voix, un véritable grand instrumentiste et un grand continuïste. Jamais la lettre n'avait tant prévalu sur l'esprit que maintenant — situation particulièrement ironique en ce qui concerne la musique baroque et ses patrons d'improvisation et de virtuosité. Le langage musical chez Monteverdi (italien, vocal et instrumental) a été largement incompris de nos jours.

Pour en revenir à cette question, une grande partie du langage musical du XVII^e siècle est sous-interprété. Pourquoi ? Parce qu'il y a eu trop de théorie et pas assez d'écoute. La première chose à faire est d'ignorer la théorie. Toute référence à une information ou documentation historique est inutile pour ce que sont l'acte et l'art de jouer la musique. Il ne s'agit pas d'en dénier la valeur en tant que connaissance du contexte, mais cette information ne peut apporter la beauté sans l'habileté des chanteurs et des instrumentistes qui auront choisi de suivre leur instinct afin d'enthousiasmer un public réactif.

L'idée obsessionnelle d'authenticité et de faire « bien » est le plus sûr chemin pour faire « mal ». Toute musique — et bien sûr celle du XVII^e siècle — est par nature éphémère et jamais finie. L'on fait un choix parfaitement erroné en alimentant l'idée moderne que toute interprétation définit un travail statique, en limitant ou supprimant par exemple toute ornementation dans un enregistrement sous prétexte qu'il sera écouté plusieurs fois.

Une telle idée tient davantage de concepts de référence et d'analyse figés que de réalités rencontrées en faisant de la musique. Par exemple, on ne peut pas prendre la version de 1623 du *Lamento d'Arianna* et créer une version définitive pour notre époque. C'est une approche totalement fautive. Bien sûr il faut regarder toutes les sources, tout comparer et se renseigner sur tout. Ainsi, la connaissance de la richesse harmonique d'une version d'un madrigal à cinq voix du *Lamento* peut influencer considérablement l'interprétation. Et l'on peut aussi forcément trouver de simples erreurs dans les premiers écrits qui demandent correction, comme dans le cas du *Lamento*, en le comparant avec une copie autographe de la main d'un grand musicien contemporain de Monteverdi : Luigi Rossi.

Mais ces procédés ne servent qu'à créer le matériel à partir duquel nous jouons ; ils ne se substituent pas à l'expérience de l'interprétation. Et pourtant c'est cette approche figée, responsable d'interprétations de style purement XX^e siècle qui fournit les valeurs instillées aux élèves de Conservatoires et aux champions de compétitions et à leur « professionnalisme ».

Or, rien n'est plus éloigné des intentions dramatiques de Monteverdi que ce concept du XX^e siècle de « vraies » et de « fausses » versions. Il est évident que le seul espoir réside dans un nouveau départ radical fondé sur la poursuite de l'instinct plutôt que celle des « titres qualifiants ». Nous devrions utiliser le matériel qui a survécu comme il l'aurait été en son temps.

Les enregistrements récents de Capriccio Stravagante projettent une lumière nouvelle sur les merveilles de l'époque de Monteverdi que sont le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* et le *Lamento d'Arianna*. Grâce à des méthodes de travail expérimentales nous avons essayé d'écarter l'idée moderne très répandue que les conditions anciennes d'interprétation — diapason, tempérament, ensemble habituel pour le continuo, etc. — étaient standardisées. Des auditeurs sont parfois surpris d'apprendre que le continuo et les passages où celui-ci joue ensemble sont complètement improvisés. Rien de ce que fait Capriccio Stravagante — la conception vocale, le son instrumental, l'ornementation, l'improvisation et l'utilisation d'effets qui ne sont efficaces que dans un tempo libre et expressif — n'est jamais astreint aux pratiques conformistes en musique ancienne.

Nous avons opté délibérément pour l'interprétation de Monteverdi la plus excitante, la plus belle, la plus brillante et rare que nous ayons pu imaginer, de façon à rendre cette musique au concert et au disque la plus séduisante possible pour un public large d'amateurs et de curieux de nouvelles expériences. Nous nous sommes préparés en nous appuyant sur notre expérience plutôt que sur des oui-dire et des conjectures. Nous insistons sur la nécessité d'en finir avec les mauvaises habitudes devenues la marque de certains concerts de musique baroque sans ambition et sans caractère. Une couleur rehaussée et une conviction dramatique de la part des musiciens qui animent le continuo sont la clef d'un résultat dont nous pensons qu'il est fidèle aux intentions théâtrales expressives du compositeur lui-même.

Dans nos enregistrements de Monteverdi, notre intention première a été de restaurer le sens du théâtre qui était si présent dans toutes les formes d'activité artistique du XVII^e siècle. Même dans un enregistrement, ce sens dramatique, cette magie théâtrale doit transparaître. Nous cherchons à créer une expérience incluse dans des conditions théâtrales où les éléments sont en perpétuel devenir. L'un de nos dogmes principaux est que la peur de l'erreur n'a pas sa place en musique. Si vous ne vous sentez pas en confiance avec le répertoire, vous devriez en essayer un autre. En bref, nous essayons de redécouvrir le sens dramatique et la vitalité de cette musique et créer ainsi un fort impact sur l'auditoire.

Capriccio Stravagante offre délibérément un produit différent. Nous pensons en effet profondément que le risque pris par de véritables virtuoses, de réels solistes et de grands instrumentistes de musique de chambre est l'unique solution honnête pour illustrer et rendre hommage au génie de Monteverdi. C'était ce qui existait à l'époque du compositeur, pourquoi devrait-il en être autrement au XX^e siècle ?

Et là je dois à la vérité de dire que n'importe qui ne peut pas interpréter la musique baroque. Tout le monde n'est pas un directeur d'opéra, un chef de

chœur, un coach de chanteurs, de diction ; tout le monde n'est pas un brillant continuiste, un brillant musicien d'ensemble, un brillant claveciniste, historien, musicologue, chanteur, ou un brillant soliste ! Or le brio c'est justement ce qui comptait au XVII^e siècle dans la créativité et l'interprétation. La culture musicale de l'époque ne se caractérise par les standards modernes de l'exactitude académique. Au contraire, elle se caractérise par l'expression passionnée de ce qui était tenu pour des vérités vraies.



Skip Sempé avec le *Capriccio Stravagante* Renaissance Orchestra & le Collegium Vocale Gent

Monteverdi : complexité de sentiments et les éditions « Urtext »

Skip Sempé en conversation avec Thomas Mace

Thomas Mace : Malgré l'extraordinaire renommée du Lamento d'Arianna à l'époque de Monteverdi, la partition de cette œuvre nous est parvenue dans un état terriblement incomplet. C'est un cas extrême. Quant à la sonorité riche de votre ensemble, est-elle le résultat d'une reconstitution ou d'une orchestration ?

Skip Sempé : Si vous donnez au terme orchestration sa signification actuelle, ma réponse est non, pas du tout. Nous nous servons des partitions originales de la même manière qu'on les utilisait à l'époque de Monteverdi. Notre public est parfois étonné d'apprendre que rien dans notre matériel est écrit pour le continuo et que les passages de continuo pour le consort de cordes sont complètement improvisés. Notre style, ainsi que l'instrumentation du continuo se sont développés autour de nombreuses sources musicales du XVI^e et XVII^e siècles, telles que les intermèdes de 1589 écrits pour *La Pellegrina*, *L'Orfeo*, *Con che soavità* (du septième livre de madrigaux de Monteverdi) et le *Combattimento*, et grâce à la musique instrumentale de Castello, Marini et leur entourage. Mais si vous voulez savoir si j'ai recomposé Monteverdi à la manière d'un Stokowski, la réponse est non.

Thomas Mace : Pensez-vous éditer des partitions annotées du Lamento d'Arianna et du Combattimento ?

Skip Sempé : En premier lieu ce que j'ai voulu surtout faire, c'est de créer une version du *Lamento d'Arianna* pour une artiste particulière. En cela j'ai suivi l'exemple des compositeurs du XVII^e siècle en exploitant les capacités de nos solistes, instrumentaux et vocaux. Tous les compositeurs, jusqu'à une certaine époque, écrivaient ou faisaient des arrangements pour des interprètes particuliers et un musicien au XX^e siècle se doit de faire de même. C'est comme choisir la distribution d'une pièce de théâtre — l'art de réunir des interprètes pour un répertoire ou un évènement spécifique et de les laisser faire.

Nos choix de chanteurs pour le *Combattimento*, est fondé sur l'idée baroque du « drame » dans son sens antique qui signifiait « action » parce que c'est tout d'abord le style *concitato* (agité) qui préoccupait Monteverdi quand il a créé le *Combattimento*. Mais en ce qui concerne l'idée de créer une édition, l'idée même va à l'encontre de tout cela. Le concept moderne d'Urtext — une œuvre musicale parfaitement définie par la notation — n'a aucun sens dans l'œuvre dramatique de Monteverdi. Il n'y a pas d'Urtext possible quand une si grande partie de la musique était improvisée par les interprètes.

Le continuo constitue une grande partie de la musique du XVII^e siècle : l'art de la plus totale flexibilité au service du style d'un interprète particulier. Un témoin

à la première du *Lamento d'Arianna* raconte que l'accompagnement des cordes changeait de sonorité lors de chaque changement dans la musique. C'est comme ça que Nikolaus Harnoncourt l'a enregistré avec Cathy Berberian dans les années 1970. Je le considère un grand artiste improvisateur, c'est une liberté qui est devenue, je pense, l'image même des interprétations de Capriccio Stravagante.



Manfred Kröger

Le batteur silencieux

Il y a quelques années, j'ai vécu un épisode fascinant grâce à un métronome qui était une antiquité, alors que je faisais une visite à Michael Latham à La Haye. J'ai raconté cette expérience, par courriel à environ deux cents musiciens.

Bien que mon courriel ait eu l'intention d'être surtout provocateur, j'ai été surpris de recevoir plusieurs douzaines de réponses, toutes intriguées et spéculatives. Seule une personne a eu la bonne réponse. Et voici notre échange :

De : Skip Sempé

Sujet : le métronome

Date : 4 novembre 2007

Meilleures salutations accompagnées d'une question :

J'ai eu l'occasion de voir un métronome original de Maelzel dans une collection particulière à La Haye, il y a quelques semaines.

On suppose qu'il n'en reste que 3 ou 4 en état de marche.

Objet fascinant car IL EST SILENCIEUX, ce que Maelzel voulait...

Ces métronomes n'étaient pas destinés à être utilisés dans le cadre d'un travail à l'instrument.

Voici donc la question : Qui eut l'idée d'introduire un tic-tac dans les métronomes et à partir de quel moment sont-ils devenus sonores ?

Skip

*

De : Jed Wentz

Sujet : le métronome

Date : 5 novembre 2007

Bonjour Skip,

D'Onzembray inventa le métronome sonore qu'il appela « métromètre », en 1732. Ce fut un échec, parce que, d'après Diderot, si vous l'utilisiez vous deviez jouer dans le tempo.

Or, dit-il, « il n'y a pas dans un air quatre mesures qui aient exactement le même tempo ».

C'est le sujet de l'article que j'ai écrit sur la Musique française et le rubato pour le *Tijdschrift Oude Muziek* il y a de cela une douzaine d'années... (1998, no. 3 et 4).

Bien à toi,

Jed

Sacra / Profana : mission baroque

L'idée du sacré et du profane au XVII^e siècle indique que ces deux éléments, maintenant si éloignés, étaient plus ou moins pareil à l'époque de Purcell. Seule les paroles des textes vocaux déterminent la différence entre les deux, et en musique instrumentale, nous sommes toujours laissés à la merci de notre imagination. Une œuvre instrumentale de Monteverdi, Purcell, et bien d'autres compositeurs du XVII^e siècle n'est pas moins « sacrée » ou moins « religieuse » qu'une œuvre de Bach pour orgue ou orchestre. Le terrestre et le divin sont alors liés par l'être humain en forme de compositeur, de facteur d'instruments ou d'interprète.

Voici pourquoi un « pastiche » représente un concept bien connu au XVII^e siècle, c'est-à-dire une invention basée sur un savoir-faire de longue tradition, du bon goût et le moment du présent qui règne. Cette idée ne doit jamais se confondre avec l'idée des œuvres détachées sans vraie raison d'être trouvées dans un défilé sans bonne définition.

Un pastiche n'est pas, donc, un récital des « greatest hits » malgré le fait que ces « greatest hits » ont bien existés au XVII^e siècle. Il s'agit plutôt d'une nouvelle idée interprétative qui présente certaines œuvres enchaînées de manière complètement inattendue. Cette démarche peut aussi relier les quatre catégories de musique (instrumentale, vocale, sacrée, profane), voire éventuellement la musique de différents compositeurs. Au moment où nous avons l'habitude dangereuse d'employer le mot « création » uniquement pour la musique et pour l'art contemporain, il est bien temps de regarder ailleurs afin de développer une sensibilité à la beauté pour que l'auditeur vive la « création » dans une esthétique à laquelle le contemporain ne figure même pas.



Les funérailles de Rameau

La Messe des morts de Jean Gilles qui, comme François Couperin, est né en 1668, fut le plus célèbre des Requiem français et fut interprété tout au long du XVIII^e siècle. La version originale fut terminée en 1705 et fut jouée pour l'enterrement de Gilles lui-même (1705), celui de Campra (1744) de Royer (1755) de Rameau (1764), de Stanisław Leszczyński (1766) et celui de Louis XV. Comme les interprétations de cette œuvre devenaient plus fréquentes, il devint traditionnel de jouer en même temps que cette *Messe des morts* le *Carillon des morts*, mi-plaisanterie mi-ouvrage sérieux de Michel Corrette — en *fa* majeur et marqué « tristement ». Le *Carillon des morts* imitait les cloches de la cathédrale de Rouen qui étaient réputées être les plus lugubres de la Chrétienté...

Il est tout à fait surprenant que le plus « classique » requiem du Grand Siècle ait dû servir pour la musique des funérailles de Rameau, le compositeur le plus avant-gardiste et le plus doué du XVIII^e siècle en France.

Des sources du début du XVIII^e siècle nous révèlent que la composition de la *Messe des morts* fut le résultat d'une commande. Apparemment, aucune discussion d'argent entre le compositeur et ses mécènes n'avait existé et quand arriva le moment pour Gilles d'être payé pour son travail, il fit valoir que, en considération de la qualité de son investissement, la compensation proposée était peu flatteuse. Il déclina donc le paiement et reprit sa *Messe des morts* assurant que, au vu des circonstances, il préférerait qu'elle puisse servir pour son propre enterrement. Et c'est exactement ce qui se passa.

En consultant toutes les sources, dont beaucoup copiées à Paris et à Toulouse — et au moins une douzaine datant du début du siècle jusqu'à 1764 survécurent — nous voyons que l'œuvre a connu de nombreuses révisions et altérations, concernant en particulier l'instrumentation. Les indications d'expression pour les mouvements individuels varient aussi d'une version à l'autre.

Près de soixante ans après sa création, François Rebel et François Francoeur du Concert Spirituel arrangèrent la *Messe des morts* pour un service à la mémoire de Rameau à l'Oratoire du Louvre, le 27 septembre 1764. La partition que Michel Corrette a peut-être pu préparer pour publication, se trouve à Paris à la Bibliothèque Nationale de France.

Rebel et Francoeur postdatèrent la *Messe des morts* la situant dans les années 1760 tout en y incorporant des références musicales en hommage à Rameau. La version « postdatée » ajoutait hautbois, bassons, cors, contrebasse et timbales

assourdies. L'hommage incluait des parodies du *Castor et Pollux* de 1737 de Rameau (*Que tout gémisses et Séjour de l'éternelle paix*) encadrées par des contrefacts en latin religieux et recyclés comme des mouvements de la *Messe des morts*. Pour cette occasion spéciale, l'on utilisa à la fois de la musique sacrée et de la musique profane pour créer un pastiche.

Avec Capriccio Stravagante Les 24 Violons et le Collegium Vocale Gent, nous commémorerons l'année Rameau — le 250^e anniversaire de sa mort — avec des concerts d'œuvres entendues lors des cérémonies funèbres de 1764. Ce programme n'inclut pas seulement la *Messe des morts* de Gilles, version 1764, mais aussi des extraits de *Castor et Pollux*. Une source de l'époque évoquant de la musique de *Dardanus* comme y ayant été aussi interprétée, nous nous en sommes servis d'inspiration pour programmer également de magnifiques passages de *Dardanus*.

Paradizo envisage aussi un enregistrement qui sera une première mondiale de ce travail à publier en 2014 sous forme d'un livre-disque incluant des facsimilés des éloges de Rameau de 1764 et 1765.



Jasu Moisis

Derrière le rideau avec François Couperin : l'art du pastiche

Votre programme révèle un Couperin théâtral ? C'est un portrait peu conforme à l'image que l'on a de ce compositeur...

À son époque, Couperin était déjà réputé compositeur intimiste, cultivant ses jardins secrets et précurseurs des grands classiques. Pourtant, Couperin était baroque jusqu'au bout des doigts. Il était un grand mondain, maîtrisant à la perfection l'expressivité et les effets les plus théâtraux du langage instrumental. Mon but était de révéler ce « Couperin théâtral », de recréer — avec un prologue, quelques divertissements et une sortie. Avec toutefois, un souci supplémentaire. Car si ce *Concert dans le goût théâtral* était bien à l'origine un acte de ballet, il fallait se rendre à l'évidence : la chaconne était définitivement perdue et nous devons la remplacer. D'où cette *L'Amphibie*, qui est une transcription pour deux clavecins qu'Olivier Fortin et moi-même avons arrangée d'après une des plus grandes passacailles de Couperin.

Quel était le début de l'aventure ?

Il y a une quinzaine d'années, le musicologue Peter Holman a émis l'idée passionnante que le *Concert dans le goût théâtral* de Couperin était à l'origine un acte de ballet en 4 ou 5 parties, dont certaines avaient été irrémédiablement perdues. Alors si c'était bien un acte de ballet à l'origine, pourquoi ne pas aller au bout de l'exercice, en en faisant un vrai pastiche (*pasticcio*), qui comprendrait le *Concert dans le goût théâtral* et l'intégrale des airs de cour (*Airs sérieux et à boire*) de Couperin. Le tout compose un divertissement léger, bien dans l'esprit du XVII^e siècle, conçu à l'instar d'un petit opéra de Charpentier ou de Lully.

Composé comme une suite de tableaux, votre programme s'écarte de l'ordre du Concert dans le goût théâtral telle qu'il apparaît dans la partition de Couperin.

Il faut savoir qu'une partition du XVI^e, XVII^e ou XVIII^e siècle ne se présente pas nécessairement dans l'ordre du déroulement de l'œuvre. En fait, on n'a parfois pas la moindre idée de l'ordre dans lequel les différentes parties d'une œuvre étaient données lors d'un concert. Elles pouvaient être données isolément ou non. L'ordre était fonction de l'interprète, des contraintes et des opportunités. Je me souviens de la préface d'une édition de pièces de clavecin de d'Anglebert, qui avertissait que les menuets ou les sarabandes de certaines suites avaient été placés au bas de certaines pages à seule fin de les compléter... Nous ne pouvions nous fier qu'à notre propre connaissance de la tradition pour décider de l'ordre de notre « soirée théâtrale ». Nous aurions pu commencer par une danse ou par une ouverture. Mais l'ouverture annonce généralement le lever de rideau et il peut se passer bien des choses avant ce lever du rideau, alors nous avons choisi de différer l'*Ouverture* jusqu'au premier divertissement ou « tableau ». Même

chose pour la chaconne, elle n'est pas nécessairement à la fin ou au début. Parce qu'il fallait pallier son absence, nous avons dû décider où rajouter ce « chaînon manquant »... Une telle pratique est bien dans l'esprit des hommes de théâtre de cette époque, retaillant leurs œuvres, s'inspirant d'autres, insufflant un nouveau sens aux œuvres anciennes pour s'adapter aux besoins de la situation. Molière n'agissait-il pas ainsi ?

Couperin a écrit le Concert « à l'usage de toutes sortes d'instruments ». Comment avez-vous choisi les pupitres et dosé les différentes textures sonores et leur mise en valeur ?

Notre projet était avant tout un projet de palette sonore et de gestuelle. Les questions d'expression sont tellement plus importantes à mes yeux que tout le reste. On ne saura jamais comment la musique était préparée, 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 : dix à douze instrumentistes, avec un clavecin pour faire baroque, pour faire joli. Pour cela, on se fonde sur la formation que Bach avait à Leipzig pour jouer les cantates, les suites d'orchestre et les concertos brandebourgeois. Mais les orchestres à Versailles, Madrid, Rome, Londres, Vienne ou Hambourg, étaient beaucoup plus importants que cela !

On pense habituellement que l'orchestre baroque était dirigé par le premier violon. Mais la musique baroque était en fait régie 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 : des basses d'archet avec les violoncelles en *do*, des basses de violon en *si bémol*, des violes de gambe de six et sept cordes, des violones en *sol* et en *ré*, des contrebasses. Sans oublier les harpes et les cordes pincées. Une des caractéristiques du Capriccio Stravagante n'est-elle pas de réunir les archets, les basses d'archet et les cordes pincées (deux ou trois clavecins, une ou deux harpes, deux, trois ou quatre théorbes) ? Notre sonorité est basée sur cette sorte de « coussin riche »...

Vous manifestez pourtant aussi une extrême attention au chant...

Pour moi, c'est vraiment la même chose. Il ne faut se priver ni de l'une ni de l'autre. Sur scène, en concert ou au disque, les interprétations de musique baroque tendent trop souvent, à l'heure actuelle, à privilégier les voix aux dépens des instruments. Comme si le but d'une interprétation n'était pas de mettre en valeur « l'ensemble » des éléments de la partition ! C'est d'ailleurs mon crédo... Tout ce que je fais tend à défendre et à illustrer cette esthétique de mise en valeur de tous les éléments de la partition. On est dépassionné des voix et des sonorités instrumentales les plus riches.

Reconstitution, recréation pour orchestre, votre interprétation s'offre comme une véritable création. Difficile après cela d'entendre la musique du Concert dans le goût théâtral autrement que comme un pastiche d'opéra !

Il faut dire qu'en 1932 déjà, Alfred Cortot a enregistré sa propre version du *VIIIe concert* avec une instrumentation très variée. Mais à partir des années 50, l'interprétation n'a plus été considérée comme un acte de création artistique, sauf dans les cas de découverte d'un répertoire ancien inédit ou d'une création d'une œuvre contemporaine. On a eu le très grand tort d'exclure du champ de la création l'acte de l'interprète. Tout cela a changé avec les perspectives visionnaires de Harnoncourt ou Leonhardt, ces maîtres venus du Nord. L'interprétation est devenue grâce à leur ouverture d'esprit, une véritable aventure de création artistique. Mais sans doute l'invention et la création se sont-elles trouvées « bridées » du fait de cette culture germanique imprégnée et régie à l'excès parfois, par l'influence de l'œuvre sacré et profane de Bach. Il était grand temps de démystifier ou démythifier un peu tout cela sans méconnaître bien sûr l'apport de ces grands pionniers. Surtout en ce qui concerne l'interprétation de la musique française du Grand Siècle... J'ai parfois l'impression que les interprétations de ces répertoires très appréciés en France et à l'étranger se conforment trop souvent aux perspectives des maîtres des années 70 et 80. Et sans polémiquer, je dirai que quarante ans de conformisme, c'est un peu trop pour le public, celui des concerts comme celui de l'édition phonographique. L'interprète sincère doit toujours éprouver et faire éprouver le frisson, l'ivresse de l'aventure...



Esthétique de l'interprétation créative

Reconstruction spéculative ou abandon sans crainte ?

Ces quarante dernières années (1962-2002) ont été particulièrement riches dans la découverte de répertoires oubliés et ont suscité une énorme accélération dans l'élan touchant à la fois la construction d'instruments et une meilleure compréhension des problèmes fondamentaux qui se posent à l'heure d'interpréter le répertoire ancien. Mais de façon significative, moins de progrès ont malheureusement été faits dans les domaines de l'interprétation efficace et la communication musicale aboutie.

Maintenant qu'il est communément accepté et agréé que la « reconstruction » de ce qui se passait il y a trois ou quatre siècles est à la fois impossible et artistiquement frauduleuse, un nouveau processus de traduction créative est finalement prêt à prendre le premier rôle. Ce qui jusqu'ici était appelé « pratique musicale historique » doit être reconsidéré et reformulé pour simplifier, clarifier, raffiner et éventuellement, si nécessaire, transformer les inventions, conventions, tendances et traditions de la pratique concertiste — qui devrait être redéfinie de façon cohérente comme une technique de répétition, d'essai et d'expérimentation. Ceci s'applique aussi aux méthodes d'enregistrement qui sont devenues la norme établie depuis ces quarante dernières années. Nous avons atteint des limites qui nous demandent de les reconsidérer et, dans bien des cas, de les abandonner en tant que règles courantes et normatives afin de nous permettre d'explorer de nouvelles possibilités de redécouvertes artistiques.

Le renouveau de la musique ancienne tel que nous le connaissons a vécu. Il sera bientôt vu ni plus ni moins que comme un phénomène historique. Et « Oui, c'était une mode ! » pourrait être la réponse à une question fréquente. Maintenant que la formule « ensemble et accordés » est considérée plus comme une affaire de goût que comme une affaire de fait, seule une question demeure : l'interprétation est-elle expressive ?

Des interprètes-missionnaires

Autour des années 1900, Dolmetsch et Landowska *crèrent* le mouvement international de musique ancienne en redécouvrant les répertoires et l'instrumentarium de trois siècles de musique ainsi que la facture d'instruments pour les années allant de 1500 à 1800. Tous deux écrivirent des livres sur l'interprétation et tous deux peuvent être qualifiés d'interprètes-missionnaires.

Qu'est-ce qui motiva et alimenta le mouvement il y a plus d'un siècle à l'époque de Dolmetsch et de Landowska ? La curiosité et la passion réelle pour la communication musicale effective d'un vaste répertoire inconnu.

Le domaine qui favorisa particulièrement les ambitions, le tempérament artistique et l'esprit pionnier de ces interprètes-missionnaires fut le répertoire. Ces premières générations d'interprètes-missionnaires dépensèrent d'énormes énergies pour stimuler la curiosité d'un public assez réticent. Les auditeurs comme les interprètes doivent se rappeler qu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, le compositeur agissait comme l'interprète-missionnaire. Mélanger ce point et celui du statut de « compositeur-interprète » n'est pas la question.

Comment ce message a-t-il perduré dans les années 1950 et 1960 ? Harnoncourt et Leonhardt « ne voulaient pas changer le monde », comme l'expliqua Leonhardt dans une récente interview de la BBC, « mais simplement voir comment sonnait la musique lorsqu'elle était jouée sur les instruments de l'époque de sa création ».

Alors qu'est-ce qui a finalement tué le mouvement et l'a réduit à une mode ?

C'est l'attitude de quelques individus, principalement européens ; celle de leur petite quantité de fans et de suiveurs, si nous comparons leur nombre aux multitudes idolâtrant des pianistes, des violonistes, des stars d'opéra et chefs d'orchestre ; et les campagnes de marketing d'une flopée de compagnies discographiques, dont toutes étaient bien trop prêtes à soutenir une « pratique interprétative » morne et dépassionnée, basée plus ou moins sur des tendances à la « non interprétation ».

Leurs philosophies ont prouvé leur stérilité et leur pédanterie de bombe à retardement, en se centrant faussement sur la question des « instruments d'époque ». Cette bombe à retardement a explosé car ses fabricants ne se sont pas soucié d'un thème essentiel de la culture technologique dans les dernières années du XXe siècle : le choix entre instruments acoustiques et leurs substituts électroniques. En effet, une sobriété dépassionnée dépouille un concert de ses qualités essentielles d'intention, de puissance, de sens dramatique et de noblesse. Comme le disait Wanda Landowska : « le pouvoir de la sonorité n'est pas une nouveauté ».

Le débat sur la pratique de l'interprétation historique a popularisé et légitimé un argument à la fois faible intellectuellement et malhonnête philosophiquement, destiné à effacer toute trace de ce charme si typique de l'art musical occidental. Le seul problème est que ce charme est fondé sur la valeur intrinsèque d'une interaction d'identification, de personnification et de projection de qualités sonores et de qualités d'intentionnalité à la fois masculines et féminines qui mènent à une démarche théâtrale et une reconnaissance de messages musicaux sensoriels — ou *sensuels*.

Ce charme est obtenu par une perception interprétative de l'imitation du langage de tous les jours, un procédé qui est généralement décrit comme l'« imitation de la voix ». Mais il est important de comprendre la différence entre la voix parlée et la voix chantée. Certains musiciens de la Renaissance se réfèrent occasionnellement à ce phénomène quand ils décrivent les ruptures de registres des chanteurs et la manière dont ceux-ci utilisent les différentes parties de leurs corps pour y trouver une aide essentielle à la résonance pour une meilleure expression musicale. Les registres de tête (le masque), de gorge et de poitrine y étaient comparés à l'air, à la terre et à l'eau.

Les principes et les techniques du détachement corporel artificiel n'ont pas été bienvenus ou n'ont pas duré longtemps en ce qui concerne l'art de chanter ou de jouer un instrument. Il n'est donc pas surprenant que les champions les plus visibles de la mouvance de la musique ancienne aient été les altos masculins ou les contre-ténors. Le timbre de leur voix est exclusivement produit par la voix de tête, une technique qui ne peut compter sur les possibilités offertes par des ruptures de registre et qui ne repose que sur l'air provenant du registre de poitrine.

Présentation et ré-présentation

2002 marque le cinquantième anniversaire de la fondation du légendaire New York Pro Musica, un éclectique, enthousiaste et talentueux groupe d'Américains qui créa un modèle d'ensemble professionnel de musique ancienne, avec son administration et son financement. Dès ses débuts dans les premières années suivant 1950, le New York Pro Musica présenta des programmes de concerts et d'enregistrements « à thèmes », incluant de la musique vocale et de la musique instrumentale, musique sacrée ou profane — avec des anthologies « de Cour et de Chapelle » des plus importantes traditions musicales de la Renaissance dont chaque programme et chaque enregistrement se centrait sur un pays particulier et une période particulière. Ce modèle pour le concert et l'enregistrement de la musique des XVe, XVIe et XVIIe siècles devint une formule réussie de programmation : c'était, concentrée dans un seul disque LP, une tentative d'abolir les frontières entre les genres par une vision intelligente du répertoire particulier de la Renaissance.

La première mission des musiciens de Pro Musica fut la découverte de la musique elle-même. Ils n'étaient pas intéressés par l'instrumentarium en soi. Tous les musiciens et leur chef le considéraient comme important, bien sûr, mais comme véhiculaire de leurs interprétations, en tant qu'individus ou ensemble. Dans ces années 1950, l'invention par les Américains d'une présentation individualiste ne souffrit pas le même destin que la musique de Bach et celle de ses contemporains aux mains des Européens. Car en effet, la musique baroque avait à affronter la bataille des instruments d'époque ainsi que la gageure de la bataille stylistique.

Nous avons beaucoup appris des observations pointues d'historiens et de musicologues. Nous savons combien de cornettistes avait Gabrieli à Saint Marc. Nous savons combien Lully avait de violons à Versailles. Nous savons comment Bach organisait son continuo. Nous savons comment Monteverdi jouait avec les clefs et la transposition pour ses *Vêpres*. Nous savons que Rameau n'utilisait pas le clavecin dans son orchestre. Nous savons que Bach souhaitait que sa *Messe en si mineur* soit chantée par un soliste par voix. Nous savons que Marini pensait que l'esprit de la musique ne souffrait pas de répétitions. Nous savons grâce à Royer que l'interprète peut utiliser l'éventail complet des tempi et des dynamiques à l'intérieur d'une même pièce. Nous savons grâce à Froberger que certains morceaux peuvent se jouer sans considération de la battue.

Mais comme Leonhardt me le confia un jour, toute cette information est le strict minimum auquel est confronté le défi du musicien. La présentation intéressante d'une donnée inadéquate a toujours pour but de rendre digeste ce qui est hors sujet — car il y a toujours des précisions musicales qui manquent.

Tout d'abord, nous ne savons pas toujours pourquoi certaines choses se faisaient comme on nous dit qu'elles se faisaient. Et pourtant c'est cette information manquante sur le pourquoi du comment qui peut déterminer les subtilités musicales sur lesquelles se base le succès final d'un concert.

Le second problème que posent les fruits de cette profusion de recherches, et ce malgré les détails intéressants et déterminants en question, demeure que les conclusions en résultant ne débouchent généralement pas sur un niveau artistique abouti et n'a donc virtuellement aucun effet sur le message musical qui va atteindre les oreilles et les sensibilités d'un auditeur. Les historiens et les musicologues veulent en savoir plus sur les vies privées de Haendel ou Schubert (celles de Lully et Ravel sont connues depuis longtemps). Des scientifiques ont minutieusement examiné le crâne de Jean Sébastien Bach, essayant ainsi d'en apprendre davantage sur ce génie « structurel » hors du commun.

Mais le portrait est plus décisif qu'une radiographie.

L'emballage luxueux et l'attrayante publicité ont plus ou moins écrasé le contenu musical qu'ils voulaient soi-disant promouvoir. Les amateurs de musique sont devenus impatients d'en finir avec l'image de la musique ancienne vue comme un dada. Ils attendent et espèrent des interprétations expérimentales, novatrices et créatives de chefs-d'œuvre comme *L'Orfeo* de Monteverdi, les *Concerti grossi* de Corelli, les *Tragédies lyriques* de Lully ou la musique de ballet de Rameau. Ces interprétations montreront de nouvelles possibilités acoustiques et résonnantes pour la fabrication d'instruments musicaux. Ce seront les fruits de la continuité obstinée des efforts d'interprétations pionnières — de la seule responsabilité d'individualités musicales et nullement celle d'organisateurs de concerts, d'agents, d'administrateurs d'orchestre ou de labels discographiques.



*Galina Zinchenko, Michel Murgier,
Skip Sempé, Simon Heyerick, Myrian Gevers*

Ils assureront la relève des talents des musiciens de demain.

Une source de certaines traditions très discutables en vigueur depuis 1950

Professionnellement, le centre de gravité du renouveau de l'interprétation de la musique de la Renaissance et du Baroque grâce à la reprise de la formation musicale, s'est déplacé de l'Europe vers les États-Unis après la seconde guerre mondiale.

Beaucoup des premières réussites du Baroque ne se sont pas focalisées sur le répertoire d'un pays ou d'une époque en particulier, mais se sont centrées sur la préservation des orgues historiques européennes, grâce à la conservation, la restauration, l'utilisation et l'enregistrement de celles-ci. La préservation de ces orgues et le suivi médiatique de certaines initiatives autour de ces projets prouvèrent incontestablement que ces instruments étaient considérés comme des monuments historiques. C'est ainsi que la diffusion d'enregistrements commerciaux sur des orgues historiques dans les années 1950-1960 brossa un portrait des sonorités différentes de grandes orgues du passé, les rendant ainsi facilement accessibles à beaucoup. Ce fut d'une grande importance pour le développement naissant du renouveau de la musique ancienne. C'était les premiers « instruments d'époque » à être pris au sérieux.

Que jouait-on sur ces orgues ?

Bien sûr, de la musique baroque, et d'abord Bach et ses précurseurs. Du fait que la majorité de ces instruments historiques « intéressants » se trouvaient en Allemagne et en Hollande — du moins le croyait-on — l'idéal musical germanique s'imposa pour le choix des artistes qui auraient l'honneur d'enregistrer sur ces instruments.

Dans le même temps, peu de gens avaient pu entendre un orgue français classique, car selon l'opinion générale, la musique française était intéressante mais pas vraiment importante. Et moins de gens encore avaient pu entendre les orgues anciennes espagnoles ou italiennes, alors que ces deux pays contenaient de véritables trésors : des claviers des XVI^e et XVII^e siècles qui sont des chefs-d'œuvre.

L'attitude germanique consistant à étouffer tout autre principe esthétique que le leur pour l'interprétation de la musique de la Renaissance et du Baroque gagna du terrain, en grande partie après la seconde guerre mondiale. Les artistes choisis pour jouer les orgues historiques et leur répertoire s'évertuèrent en effet à démontrer que seule existait la réponse germanique au « problème » que posait l'interprétation de la musique classique européenne « sérieuse », en particulier celle qui était composée avant 1750. Quant à la musique des pays latins, s'il fallait vraiment la jouer, c'était selon les standards de l'interprétation germanique.

Bien sûr, cette bigoterie agressive et arrogante dans les arguments esthétiques répandit un parfum malsain de « propreté » et d'« authenticité » destiné à définir l'approche correcte pour aborder la musique religieuse. Comme la plupart de ces instruments se trouvaient dans des églises, il fut décrété que le style impersonnel et non engagé qui s'imposait pour interpréter la musique religieuse devait aussi s'appliquer au répertoire profane. Voici les normes de l'époque :

- N'utilisez pas de clavecin dans une cantate d'église ou une passion ; les clavecins sont pour le théâtre
- Attention à l'accentuation fausse
- Ne pas utiliser le rubato
- Ne pas prêter attention à la ligne de basse
- Ne pas faire attention aux détails
- Éviter la tension ou la surprise
- Ne gesticulez pas
- Ne tirez aucun effet d'une dissonance harmonique
- N'excitez pas l'auditoire
- Ne jouez pas vite
- Ne tentez pas la virtuosité car elle est vulgaire et exhibitionniste
- Et dernière chose, mais pas des moindres... ne jouez ni comme Pablo Casals, Wanda Landowska ou un violoniste tzigane

Tous ces interdits jetés depuis l'Allemagne à travers l'Europe et l'Amérique, contaminèrent tout l'enseignement musical.

Fort heureusement, il y a de plus en plus de rejet de ce faux « idéal », mais quelques restes conscients ou subconscients de cette tradition bâtarde et mortifère subsistent encore parfois dans leur nocivité. De célèbres interprètes n'osent plus annoncer qu'ils « préfèrent une mauvaise performance sur le bon instrument qu'une bonne sur le mauvais instrument ». Mais le commentaire selon lequel certains musiciens seraient attirés par des instruments indifférents pour l'expression musicale se trouve renforcé par le fait réel qu'en musique ancienne il y a souvent eu une identifiable tentation à jouer sur des instruments sans caractère et à chanter avec une technique de voix blanche et inflexible.

Tourisme musical

La situation se trouve compliquée par le phénomène du tourisme musical qui pourtant a une existence d'au moins cinq siècles. De Dufay à Cimarosa, les échanges musicaux entre les cours et les chapelles à travers l'Europe, échanges qui incluaient compositeurs et interprètes, étaient fréquents entre Franco-Flamands, Espagnols, Italiens, Anglais et Allemands.

Ceci s'applique tout autant aux échanges entre les anciennes mystiques germanique et méditerranéenne qu'elle s'applique aux traditions entre Europe

et Amérique du XXe siècle. Le défi qui consiste à donner vie au répertoire de l'Espagne de la Renaissance oblige l'interprète et l'auditeur à considérer les relations entre ancien et nouveau monde. Finalement, le répertoire méditerranéen a gagné ses galons et les hérauts de l'esthétique latine sont fiables, distingués et sont des interprètes recherchés pour les musiques italiennes, espagnoles et françaises des périodes renaissance et baroque.

Voyages, argent et notoriété ont renforcé plusieurs héritages artistiques et développé des standards internationaux dans l'art de la composition et de l'interprétation. Ces musiciens affichent une confiance nouvelle dans la vitalité de ces répertoires et vont laisser une impression durable en tant que nouveaux missionnaires dans la réalité quotidienne de l'expression musicale.



Le Caprice Extravagant : philosophies

Comment choisissez-vous les œuvres de vos concerts et de vos disques étant donné l'ampleur énorme du répertoire musical de la Renaissance et du Baroque ?

Pour moi, le répertoire n'est pas l'élément le plus important dans le processus de sélection. C'est le choix des musiciens qui importe : voilà la « formule magique ».

En quoi cette approche est-elle novatrice ?

L'approche axée sur l'interprétation est la seule qui puisse avoir un effet magique sur l'auditeur. Tout compte fait, l'interprétation n'a pas grand-chose à voir avec la musique écrite, ni avec des disciplines comme l'histoire de la musique ou la musicologie. Donc, l'attention doit surtout se porter sur les musiciens et sur le jeu d'ensemble.

Faites-vous des recherches sur l'interprétation à la Renaissance et à la période baroque ?
Beaucoup ! Mais je n'y attache plus tellement d'importance. L'apprentissage par le livre est souvent intéressant. Mais cela relève de la curiosité et n'apporte pas grande chose à l'art d'interpréter.

Comment pouvez-vous être aussi sûr de votre fait ?

J'ai découvert cette évidence au fil des années. En ce qui concerne les pratiques d'interprétation de la musique de la Renaissance et de la période baroque, l'aspect le plus important sur l'apprentissage théorique a été complètement négligé. Or cela change tout. Dans la dernière décennie du XIXe siècle, Wanda Landowska et Arnold Dolmetsch entamèrent leurs recherches sur ce qu'on appelle maintenant les « pratiques d'interprétation de la musique ancienne ». Peu de gens savent que leur lecture des différents documents partait du principe que la tradition de la communication musicale n'avait pas fondamentalement changé depuis l'époque de Byrd, Dowland, Purcell, Bach, Rameau... Certes, on avait perdu l'habitude de certaines traditions, comme le jeu du clavecin, de la flûte à bec ou de la viole de gambe, mais la tradition de la communication musicale s'était maintenue. Vers le milieu du XXe siècle, cette tradition de la communication musicale a commencé à disparaître, pour être remplacée par un style académique, stérile, un « degré zéro du style » qui a survécu jusqu'à nos jours. Et c'est parce que les musiciens sont restés tributaires de ce « degré zéro du style » que l'audience de la musique ancienne s'est dramatiquement rétréci.

Comment se passent les répétitions ?

J'aime bien une ambiance détendue qui libère l'instinct, le son, le réflexe et la confiance en soi. Sans cette détente, la confiance en soi s'évanouit, et l'intuition et le son et les réflexes.

On vous connaît pour inciter les instrumentistes et les chanteurs à collaborer de manière très étroite...

J'adore les musiciens exceptionnels. L'une de mes grandes préoccupations, c'est de pouvoir partager avec les autres ma façon de comprendre les bases de mon dévouement à mon travail. La science de la composition musicale n'a pas grand-chose à voir avec la science de la communication musicale. Autrement dit, la science de la composition musicale ne peut être transmise sans une traduction efficace dans les sons et les gestes qui relèvent exclusivement des techniques de la communication musicale. On a fait couler beaucoup d'encre sur la question de « l'intention du compositeur », alors que tous les grands compositeurs et les grands interprètes ont toujours été parfaitement conscients de ce processus de traduction indispensable.

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 XVII^e 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 XVII^e siècle ! Les publications des œuvres importantes baroques n'étaient-elles pas destinées à inclure le meilleur des musiciens de son époque ?

Essays & Interviews

Chronology



Essays & Interviews : Chronology

1971

- In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century, *by Gustav Leonhardt*

1990

- Double Meanings: François Couperin and *L'Art de toucher le clavecin*
- The 'Chamber' Music of Jean-Baptiste Lully

1992

- Chambonnières: Father of the French Harpsichord School
- With Indiscretion: International Mannerism and the *Stylus Fantasticus* of Buxtehude and Bach
- Provocative Observations on Claudio Monteverdi
- Monteverdi: Emotional Complexity and 'Urtext' Editions

1993

- The Elusive Art of Jacques Champion de Chambonnières

1995

- Gustav Leonhardt and the Little Red Harpsichord
- Foreign Exchange: Johannes Schenk and the Northern Viola da Gamba Virtuosi

1996

- *Canto mediterraneo* : A Precious and Forgotten Secret

1997

- William Byrd, Inventor
- The French Baroque: Music and *Décor*

1998

- Iberian Wonder: Text and Translation

2000

- *Sacra / Profana*: A Baroque Mission Statement

2001

- The Renaissance Orchestra and the Power of Sonority
- 'Bach' Harpsichords by Michael Mietke, Bruce Kennedy and... Skip Sempé
- François Couperin Backstage: The Art of the Pastiche

2002

- Fantazias: The Virgin Harpsichord
- Martin Skowronek: Three Harpsichords, Three Harpsichordists
- Metaphors and Images in French Baroque Music
- Connoisseurship for Creative Interpretation

2003

- Remodelling: William Lawes and the 'Chic' Italians

2004

- Believing in the *Music*: Who Was Louis Couperin?

2005

- Georg Philipp Telemann and the *Lullistes*

2006

- Transcending Sentimentality
- Jean-Philippe Rameau and the *Spectacle des mains*
- *Duende*: The Sonatas of Domenico Scarlatti
- The Extravagant Caprice: Ethos and Philosophy

2007

- *Memento Mori Froberger* : The Value of the *Music*
- Albert Fuller: Pull Out for *Handle*, Push In for *Mozart*
- The Birth of Opera: The 1589 *Intermedii* for *La Pellegrina*
- Keeping Time with Silence

2008

- Marais and Sainte-Colombe: 'Les voix humaines'

2009

- Renaissance Instrumental Virtuosity: Fantasy Precedes Fact
- The 'Sans Souci' Effect and Parisian Salon Repertoire of the Enlightenment
- A Clavichord Made by Arnold Dolmetsch, Haslemere, 1932

2010

- Terpsichore: Europe Dancing
- Wanda Landowska's Concert Hall and Gardens at Saint-Leu-la-Forêt
- 'La Belle Danse' and the 24 Violons du Roy of Versailles

2013

- Exploring the Previously Unheard, *by Xavier Vandamme*
- *Ad infinitum* : Canons, Chaconnes and Ostinati 1513-1749
- Rameau's Funeral

XX / XXI
25 Years of Thanks

Institutions

Académie de France à Rome / Villa Medici
Piccola Accademia di Montisi
Institut de France / Fondation Simone et Cino Del Duca
The Fund for US Artists at International Festivals and Exhibitions
Artists Fund of the New York Foundation of the Arts
The Metropolitan Museum of Art
Florence Gould Foundation
The Juilliard School
Early Music America
The Library of Congress
Richard Lounsbery Foundation
Oberlin Conservatory of Music
Stanford University
Mc Gill University
Université de Montréal
Conseil des Arts du Québec
Orpheus Institute Gent
Bach Festival Leipzig
Château de Versailles
Réunion des Musées Nationaux
Mécénat Musical Société Générale
Culture France

Concert venues & Festivals

Utrecht Early Music Festival, Centre de Musique Baroque de Versailles
La Folle Journée, BOZAR Music, MA Festival Brugge
De Bijloke, Concertgebouw Brugge
Festival d'Ambronay, Flâneries Musicales de Reims
Théâtre de la Ville, Paris
Musikfest Bremen, NDR Das Alte Werk

Ensemble collaborations

Collegium Vocale Gent, Pygmalion
Helsinki Baroque Orchestra, Akademie für Alte Musik Berlin
Chanticleer, Les Voix Humaines
Studio de Musique Ancienne de Montréal, Holland Baroque Society
B'Rock, Trondheim Barokk

Friends

Bruce Kennedy, William F. Buckley Jr.
Nicolas Floquet, Frederick Allen
Mark Nelson, Dana Johnson, Mark Trilling, Prince Rupert Loewenstein
Max de Zarobe, Teri Noel Towe, Christine Bullin
The New Orleans Musica da Camera, Milton G. Scheuermann Jr.
Thaïs St. Julien, Frank Martinez & Kathleen Ford, James & Deborah Vink
Joseph & Lily Sempé, Julianne Nice
Xavier Vandamme, René Martin, Alain Brunet, Albert Edelman
Jérôme Giersé, Thomas Bisschop, Thomas Albert, Georges Gara
Music Concept, Catherine von Mutius, Jean Pierre Prat
Jay Bernfeld, Guillemette Laurens, Ian Malkin
Jacques Merlet, Claude Hermann
Vincent Berthier de Lioncourt, Jean Lionnet, Jean Paul Bouron
Thomas Gallia, Jack Pfeiffer, Alessandra Galleron, Hugues Deschaux
Victor Convert, Jean-François Crauste, Patrick Chauffournier
Monique Cazeneuve, Olivier Josse
Rudolf Ruby, Marc Cotemans, Bella Linden, Alan H. Kress, Alec Treuhaft
Isaac Stern, Vera Stern, David Stern, Katharina Wolff, Christoph Wolff
Jean Paul Combet, Louis Bricard, Bertrand Bayle
Anthony Sidey, David Ley, Philippe Humeau, Willard Martin
Willem Kroesbergen, Jean-François Brun, Martin & Susanne Skowronek
Lisa Goode Crawford, Gustav & Marie Leonhardt, Susie Napper & Bruce Haynes
Jim & Cathy Caldwell, James David Christie, Philippe Herreweghe
Reinhard Goebel, Henk Bouman, Andreas Staier, Pierre Hantaï, Raphaël Pichon
Albert Fuller, David Fuller, Denis Stevens
Lex Roseboom & Johan Blom, Lidia Szajko & Nanci Clarence, Brenda Snaddon
Wilder Luke Burnap, Lidia Varsano, Michael Zimmer, Charles Mc Arthur

Recording producers

Alessandra Galleron, Hugues Deschaux
Nicolas Bartholomee, Frederic Briant, Virginie Lefebvre (Paradizo)
Hugues Deschaux (Alpha)
Jean-Marc Laisne, Emmanuelle Bayet, Jean-Pierre Loisil (Astrée / Naïve)
Thomas Gallia, Paul Dery, Georges Kisselhof (Deutsche Harmonia Mundi)

Photographers

Régis d'Audeville - 37, 48, 118, 126, 147, 151, 199, 212, 267, 292, 313, 317
Marco Borggreve - front cover, 2, 52, 68, 73, 78, 220, 237, 240
Bertrand Pichene - 40, 46, 154, 160, 166, 210, 320, 326, 332, 376-385
Jacques Sarrat - 140, 170, 192, 306, 336, 342
Dieter Thomsen - 88, 94, 228, 258
Bruce Kennedy - 100, 102, 264, 266
James Douglas - 143, 196, 309
Yves Gervais / OSSIA - 60, 257, 340
Mirjam Devriendt - 122, 288
Etienne Gaultier - 168, 334
Wouter van Looy - 121, 287
Mathilde Roussat - 84, 247
Colombe, Montréal - 58, 222
Andres Martinez Pardi - 56, 216
Robin Davies - 104, 270
Scott Mc Nee - 132, 298
Pierre Lardeau - 186, 354
Wouter Jansen - 204, 358
Skip Sempé Archives - 32, 64, 71, 76, 99, 109, 114, 136, 148
178, 232, 235, 242, 252, 263, 269, 275, 280, 302, 314, 346, 386
Skip Sempé Archives, courtesy of Teri Noel Towe - 110, 276

All rights reserved

Translators for the French version

Irène Bloc - 211, 236, 238, 243, 248, 265, 272, 274,
277, 283, 289, 316, 318, 335, 343, 345, 350
Skip Sempé - 207, 225, 229, 241, 282, 285, 286, 296, 341, 344, 359
Olivier Fortin - 203, 301, 308, 310
Mary Pardoe - 233, 294, 347
Charles Johnston - 198, 221, 268
Dennis Collins - 253, 259
John Tyler Tuttle - 305
J. P. Froberger - 217

Discography

<i>Mirare</i>	
Rameau : Symphonies à deux clavecins	2011
Music from Les Indes Galantes, Dardanus, Pygmalion, Hippolyte et Aricie, Zoroastre, Platée, Les Paladins (transcribed and arranged for 2 harpsichords) <i>Skip Sempé & Pierre Hantaï, harpsichord</i>	
<i>Alpha</i>	
Louis Couperin: Pièces de clavecin	2004
Préludes, Suites & Pavanne <i>Skip Sempé</i>	
Venezia Stravagantissima	2001
Balli, Canzone & Madrigali 1500-1630 Mainerio, Vecchi, Gabrieli, Guami, Canale <i>Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra / Skip Sempé</i>	
Versailles - L'Île Enchantée	2001
Lully: Ouverture de Psyché, Marche pour la Cérémonie des Turcs, Chaconne d'Amadis - Lambert: Vos mépris chaque jour, Ombre de mon amant - Campra: Sommeil, Mes Yeux - Marais: Les Voix Humaines, Sarabande - Chambonnières, d'Anglebert, Louis & François Couperin: Pièces de clavecin (1 & 2 harpsichords) <i>Guillemette Laurens, mezzo-soprano</i> <i>Jay Bernfeld, viola da gamba</i> <i>Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichord</i> <i>Capriccio Stravagante Orchestra / Skip Sempé</i>	
<i>Teldec Classics</i>	
Purcell: Evening Prayer	2003
Anthems & Sacred Songs Rejoyce in the Lord alway, Remember not Lord our offences, I was glad, O Lord rebuke me not, Praise the Lord O my soul and all that is within me, Now that the sun hath veiled his light (An Evening Hymn), Hear my prayer O Lord, My heart is inditing <i>Chanticleer</i> <i>Capriccio Stravagante Orchestra / Skip Sempé</i>	
<i>Astrée / Naïve</i>	
Bach / Vivaldi: Concerti & Praeludia	1998
Bach: Preludes & Fugues BWV 541, 545, 547 - Concerto after Vivaldi BWV 593 - Adagios after Reinken BWV 965 & 966 - Larghetto after Vivaldi BWV 972 - Adagio after Marcello BWV 974 - Preludio BWV 1006 (2 harpsichords) - Adagio BWV 968 - Largo BWV 1005 - Prelude BWV 1010 (transcribed and arranged for harpsichord by Skip Sempé) <i>Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichord</i>	

Byrd: Virginals & Consorts	1997
Fantasias, The Queen's Alman, Pavan a 5, Pavan & Galliard a 6, Browning, My Lord of Oxenford's Maske, Praeludium & Ground (instrumental ensemble) Pavans, Galliards, Fantasia & Dances (harpsichord) <i>Skip Sempé, harpsichord</i> <i>Capriccio Stravagante / Skip Sempé</i>	
Canto a mi Caballero	1998
The Tradition of Antonio de Cabezón Cabezón: Music for Harpsichord & Instrumental Ensemble Arcadelt, Rore, Gombert: Chansons & Madrigals Morales: Missa Dezilde al Cavallero <i>Skip Sempé, harpsichord</i> <i>Capriccio Stravagante / Skip Sempé</i>	
Canto Mediterraneo	1996
The Mediterranean Renaissance Villancicos, Aires, Madrigals & Instrumental Music: Arcadelt, Caccini, Frescobaldi, Ortiz Marini: Sonata "La Variata" (Pablo Valetti, violin) <i>Guillemette Laurens, mezzo-soprano</i> <i>Capriccio Stravagante / Skip Sempé</i>	
François Couperin: Concert dans le goût théâtral	2000
Huitième Concert from "Les Goûts Réunis" & Complete Aires de cour <i>Karina Gauvin, Isabelle Desrochers, Sandrine Rondot</i> <i>Capriccio Stravagante Orchestra / Skip Sempé</i>	
Handel: Opera Arias & Cantatas	1999
Da Tempeste, V'adoro pupile, Che sento? O Dio!, Se pietà (Guilio Cesare) Lascia ch'io pianga (Rinaldo) Torna mi a vagheggiar, Si, son quella, Mi restano le lagrime (Alcina) Tra le fiamme (Cantata HWV 170), No se emendara jamas (Cantata HWV 140) <i>Maria Bayo, soprano</i> <i>Capriccio Stravagante Orchestra / Skip Sempé</i>	
Pavana - The Virgin Harpsichord	2001
Elizabethan Music for 1, 2 & 3 Harpsichords Byrd, Bull, Gibbons, Dowland, Morley, Tomkins <i>Skip Sempé, virginal & harpsichord</i> <i>Olivier Fortin & Pierre Hantaï, harpsichord</i>	
Schenk: L'Echo du Danube	1995
Sonatas, Fantazia, Suite <i>Jay Bernfeld, Nima Ben David, Mike Fentross, Skip Sempé</i> <i>Capriccio Stravagante / Skip Sempé</i>	

Bach: Concerti - Ciaconna - Partita 1993

Harpsichord Concerti BWV 1054 & 1055 - Ciaccona BWV 1004
(transcribed and arranged for solo harpsichord by Skip Sempé)
Partita BWV 828

Skip Sempé, harpsichord
Capriccio Stravagante / Skip Sempé

Buxtehude: Abendmusik 1992

Sonatas BuxWV 252, 253, 257, 261, 266, 267
(Manfredo Kraemer, violin - Jay Bernfeld, viola da gamba
Michel Murgier, 'cello) Ciaccona BuxWV 160 - Passacaglia BuxWV161
(Skip Sempé & Kenneth Weiss, harpsichord)

Capriccio Stravagante / Skip Sempé

François Couperin: Pièces de clavecin 1990

L'Art de Toucher le clavecin (6 Préludes), Ordre 3, Ordre 8, Suite in A,
Les Barricades Misterieuses, L'Arlequine

Skip Sempé, harpsichord

François Couperin: La Sultanne 1993

Pièces de viole, La Sultanne, La Superbe

Capriccio Stravagante at the Metropolitan Museum of Art, New York
Jay Bernfeld, viola da gamba
Manfredo Kraemer & Katharina Wolff, violin (Stradivari, 1691 & Amati, 1669)
Capriccio Stravagante / Skip Sempé

Chambonnières: Pièces de clavecin 1992

Suites, Pavannes & Préludes

Skip Sempé, harpsichord

Forqueray: Pièces de viole - Pièces de clavecin 1991

Allemande La Laborde, La Portugaise, La Régente, La Ferrand,
Chaconne La Buisson, Jupiter (viola da gamba) - La Cottin, La Forqueray,
La Marella, Sarabande L'Aubonne, La Couperin, La Leclair, La Rameau
(harpsichord)

Jay Bernfeld, viola da gamba
Skip Sempé, harpsichord

Lully: Divertissements 1990

Highlights from Tragédie-Lyrique (Amadis, Armide, Psyché)
& Comédie-Ballet (Ballet Royal de Flore, Ballet des Muses)

Guillemette Laurens, mezzo-soprano
Capriccio Stravagante / Skip Sempé

Monteverdi: Lamento d'Arianna - Combatimento 1991

Carlo Farina: Capriccio Stravagante

Guillemette Laurens, mezzo-soprano
Konstantinos Paliatsaras, tenor
Capriccio Stravagante / Skip Sempé

Monteverdi e il suo tempo 1990

Monteverdi: Con che soavità, Tempro la cetra, Et è pur dunque vero,
Si dolce e il tormento - Frescobaldi: 2 Toccatas for harpsichord - Castello,
Malvezzi, Marini, Merula, Riccio: Instrumental music

Guillemette Laurens, mezzo-soprano
Capriccio Stravagante / Skip Sempé

Purcell: Airs & Instrumental Music 1991

If music be the food of love, 'Tis Nature's Voice, Music for a while,
An Evening Hymn, Three Parts Upon a Ground, Ouverture, Chacony

Howard Crook, tenor
Capriccio Stravagante / Skip Sempé

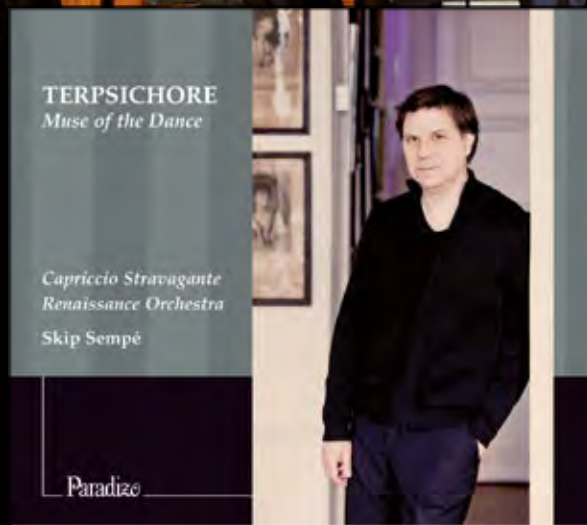
Il Violino 1993

Bach: Sonata BWV 1019a - Bach (Pisendel?): Sonata BWV 1024

Veracini: Sonata accademica Opus 2 /12 - Westhoff: Suite in A
Capriccio Stravagante at the Metropolitan Museum of Art, New York
Manfredo Kraemer, violin (Stradivari, 1691 & Amati, 1669)

Michel Murgier, 'cello
Skip Sempé, harpsichord

PARADIZO CATALOGUE



TERPSICHORE
Muse of the Dance
 Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
 Skip Sempé



LA PELLEGRINA
Intermedii 1589
 Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
 Collegium Vocale Gent / Skip Sempé



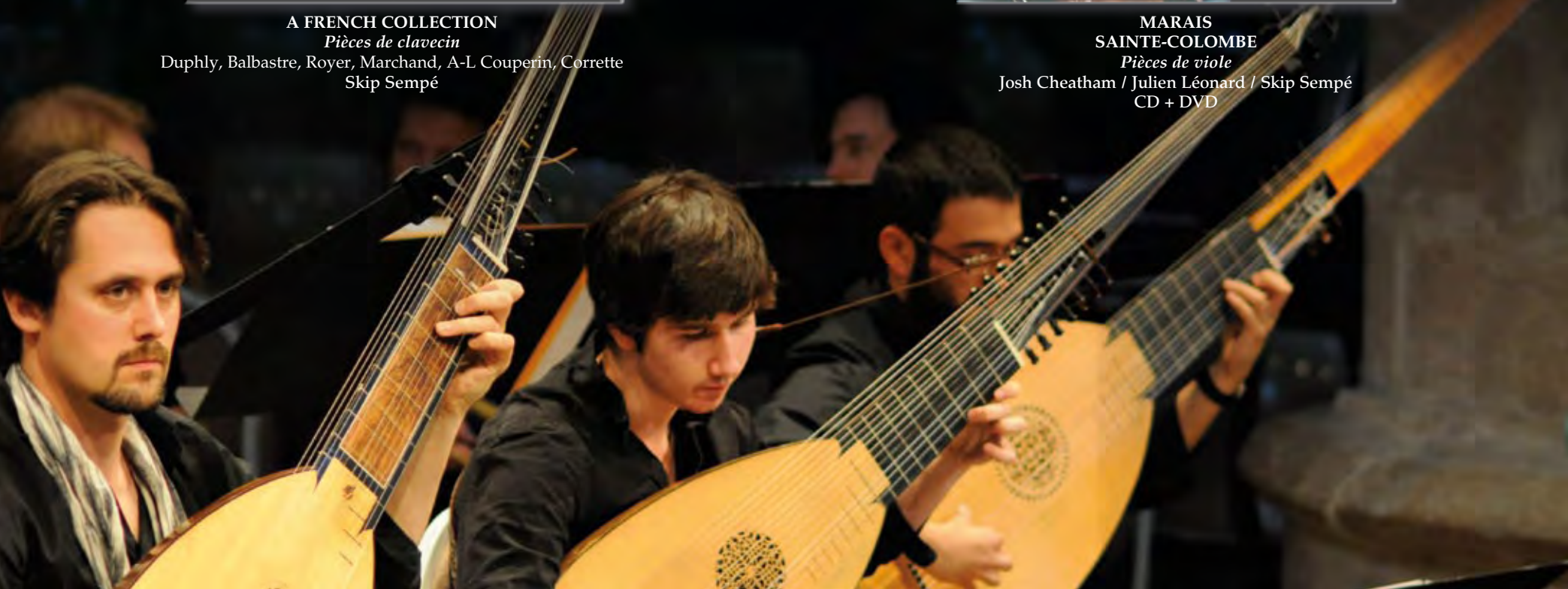
A FRENCH COLLECTION
Pièces de clavecin

Duphly, Balbastre, Royer, Marchand, A-L Couperin, Corrette
Skip Sempé



**MARAIS
SAINTE-COLOMBE**
Pièces de viole

Josh Cheatham / Julien Léonard / Skip Sempé
CD + DVD





TELEMANN
Ouverture for recorder, Fantaisias, Concerto for recorder & viola da gamba
 Julien Martin / Josh Cheatham
 Capriccio Stravagante

LA BELLE DANSE
 Lully, Marais, Muffat
 Capriccio Stravagante Les 24 Violons
 Skip Sempé



SCARLATTI
Duende
Harpsichord Sonatas
Skip Sempé / Olivier Fortin



RAMEAU
La Pantomime
Pièces de clavecin
Skip Sempé / Olivier Fortin
CD + DVD





PARADIZO
Consort Music & Aires for the Flute
Julien Martin
Capriccio Stravagante
Skip Sempé



Paradizo

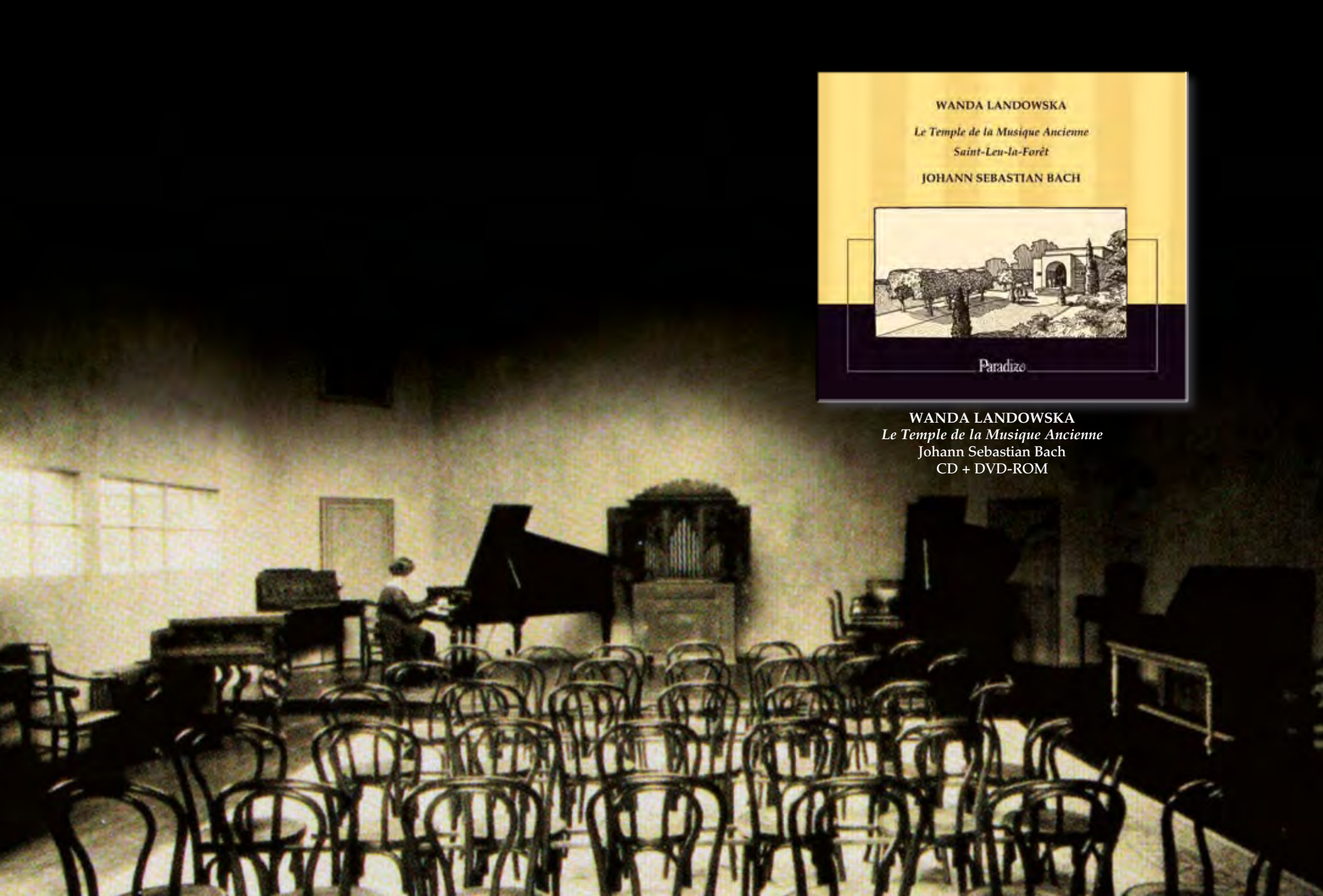
PARADIZO
Consort Music & Aires for the flute
Holborne, Dowland, van Eyck, Scheidt, Hume, Ferrabosco, Brade, Purcell, Morley
Julien Martin / Capriccio Stravagante

ANTICO • MODERNO
Doron Sherwin Julien Martin Josh Cheatham Skip Sempé
Capriccio Stravagante



Paradizo

ANTICO • MODERNO
Renaissance Madrigals Embellished
Doron Sherwin / Julien Martin
Josh Cheatham / Skip Sempé



WANDA LANDOWSKA

Le Temple de la Musique Ancienne

Saint-Leu-la-Forêt

JOHANN SEBASTIAN BACH



Paradizo

WANDA LANDOWSKA

Le Temple de la Musique Ancienne

Johann Sebastian Bach

CD + DVD-ROM

The trademark sound of Skip Sempé and Capriccio Stravagante has graced the world's concert stages for more than 30 years. Off the stage, Sempé has contributed insightful essays on a wide range of topics, from Renaissance virtuosity to the fine art of instrument building. Inspired by Bach's famous 'Memorandum' of 1730 - Bach's personal 'wish list' for ideal performances - here are 40 of Sempé's selected writings in English and French, along with a collection of his groundbreaking recordings, brought together on 5 CDs. Invite yourself to this 'movable feast' in all its manifestations. Discover this new manner of musical thinking: a challenge for both audiences and performers.

La marque de fabrique de Skip Sempé et Capriccio Stravagante résonne dans les salles de concert du monde entier depuis plus de 30 ans. Hors de la scène, Skip Sempé est un infatigable chercheur qui a écrit de nombreux et éclairants essais sur un large éventail de sujets, de la virtuosité à l'art de la facture instrumentale. Inspiré par le célèbre 'Memorandum' de Bach de 1730 - sa liste de souhaits personnels pour une interprétation idéale - Sempé a sélectionné 40 textes, illustrés par 5 CDs, témoignage de 25 années d'enregistrements révolutionnaires. Invitez-vous à cette fête sonore et musicale et découvrez une nouvelle manière de penser la musique : un défi pour le public et les artistes.

MEMORANDUM XXI

Paradise Lost - Clavessinistes - Harpsichords & Harpsichordists
Le Parnasse François - Cross Relations - Packaging & Repackaging

CD I Pavans, Galliards & Dances

Byrd - Dowland - Praetorius - Scheidt - Brade - Morley
Madrigals Embellished: Palestrina - Josquin Desprez - Rore

CD II Madrigali: Monteverdi: Lamento d'Arianna, Zefiro torna

La Pellegrina: Malvezzi - Marenzio - de' Cavalieri
Differencias & Canzone: Cabezon - Gabrieli - Marini

CD III Chaconnes, Fantazias, Sonatas & Suites

Bach - Buxtehude - Telemann - Scarlatti - Purcell - Farina: Capriccio Stravagante

CD IV Pièces de clavecin: Chambonnières, d'Anglebert

Louis & François Couperin, Rameau, Forqueray, Duphly

CD V Musique de théâtre: Lully, Couperin, Campra, Marais, de la Barre

Pièces de violes: Marais, Sainte Colombe

*Skip Sempé - Doron Sherwin - Julien Martin - Josh Cheatham - Olivier Fortin
Sophie Gent - Pierre Hantai - Jasu Moïsio - Julien Léonard - Pablo Valetti
Guillemette Laurens - Karina Gauvin - Judith van Wanroij
Collegium Vocale Gent - Capriccio Stravagante
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra - Capriccio Stravagante Les 24 Violons*

© Paradizo 2013 PA0012

