



BACH
2 Harpsichords

Skip Sempé
Olivier Fortin

JOHANN SEBASTIAN BACH

2 Harpsichords • 2 Clavecins • 2 Cembali

Transcribed and arranged for 2 harpsichords
by Skip Sempé & Olivier Fortin

1	Prelude in C, BWV 545	1'34	12	Prelude in E-flat, BWV 1010	3'23
2	Fugue in C, BWV 545	3'37	13	Praeludium in C (Reinken / Bach), BWV 966	1'59
3	Largo in C, BWV 1005	2'25	14	Prelude in C, BWV 547	3'12
4	Adagio in d minor (Marcello / Bach), BWV 974	4'06	15	Fugue in C, BWV 547	4'25
5	Adagio in G, BWV 968	3'31	16	Allegro in C (Ernst / Bach), BWV 595	3'42
6	Prelude in G, BWV 541	2'27	17	Adagio in a minor (Reinken / Bach), BWV 965	2'13
7	Fugue in G, BWV 541	4'10		Concerto in a minor (Vivaldi / Bach), BWV 593	
8	Larghetto in D (Vivaldi / Bach), BWV 972	3'26	18	- Allegro	3'20
	Concerto in G (Ernst / Bach), BWV 592a		19	- Adagio	2'44
9	- Allegro	2'53	20	- Allegro	3'15
10	- Grave	2'07	21	Preludio in A, BWV 1006	3'15
11	- Presto	1'50			
				Total time	63'38
				Skip Sempé & Olivier Fortin, harpsichords	
				Harpsichord after 18th century French models by Bruce Kennedy (Skip Sempé)	
				Harpsichord after Mietke by Bruce Kennedy (Olivier Fortin)	

Bach - 2 Harpsichords

An Interview with Skip Sempé

What exactly are the originals, or at least the models, for these transcriptions and arrangements?

All these transcriptions are taken from Bach's instrumental works for organ, solo violin and cello, and his arrangements of concerti and sonatas by contemporaries, including Vivaldi. They are played on two harpsichords rather than four hands on one harpsichord. We made the deliberate decision to employ two distinct, contrasting timbres, one from a German-style instrument and another from a French-style instrument. The sounds blend magically because both instruments are from the same maker.

Which of the works are by Bach himself?

Of the other works composed by Bach himself, the Preludes and Fugues BWV 541, 545 and 547 are all originally for organ. These two-manual and pedal works are performed with one harpsichordist playing manual parts and the other playing the pedal parts, also providing selective basso continuo realizations.

The Adagio BWV 968 is a solo keyboard transcription by Bach of the first movement of the Sonata for solo violin BWV 1005. The original was in C; Bach's own keyboard transcription is in G.

The Largo BWV 1005 is a contemporary keyboard transcription of the third movement of a sonata for solo violin. It is performed with one harp-

sichordist playing the transcribed version and the other providing a basso continuo realization. The original is in G; the transcription is in C. The Prelude BWV 1010 is a cello suite movement that was literally improvised from memory. It was an 'outtake' during the recording sessions. The result is that there are subtle detours from time to time, but... in the joy of playing it, and in the spirit of real, spontaneous improvisation, I could not resist including it on the recording. At measure 56, we find brief extract that resembles a passage in the harpsichord part of the fifth Brandenburg Concerto. What we often think of as pure virtuoso keyboard writing is found here in a movement for solo cello. We witness a remarkable example of the true nature of 'transcription' between instruments.

The Preludio BWV 1006 was originally the first movement of a solo violin Partita and also survives as a cantata Sinfonia with organ obbligato, BWV 29. It is performed here as an encore... The performing material consists of the obbligato organ part along with a basso continuo part that follows the bass part of the cantata Sinfonia, transposed to A. So the solo violin version is in E, the cantata version is in D, and this transcription is in A. There is also another, rather under-elaborated version (BWV 1006a) for solo keyboard, lute or harp, in E.

Which of the works were originally written by other composers?

Four of the works were transcribed by Bach for solo harpsichord. The Larghetto BWV 972 is based on a movement from Vivaldi's *L'Estro Armonico*, Opus 3 No 9. The Adagio BWV 974 is based on a Marcello oboe concerto movement from his Opus 1. The Praeludium BWV 966 and Adagio BWV 965 are based on the opening movements of two trio

sonatas from the *Hortus Musicus* collection of Jan Adam Reinken. All of these are performed in the same manner as the Largo BWV 1005. Three of the works were transcribed by Bach for organ. The Concerto BWV 593 is based on a Vivaldi's Concerto for two violins from *L'Estro Armonico*, Opus 3 No 8. The Concerto BWV 592a and the Allegro BWV 595 are based on string concerto movements by Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar. They are performed in the same manner as the Preludes and Fugues for organ.

What are the traces of traditions and techniques of playing on two harpsichords?

In Bach's works, the overwhelming evidence for multiple harpsichord performances is the concerti for two, three and four, harpsichords, most of which are themselves transcriptions of earlier works. The C major double concerto, in the version without strings, is a specific example.

Pianists in the nineteenth and early twentieth centuries often played orchestral repertoire on two pianos to enjoy music that they could not otherwise access. This was most frequently done at home and with family or friends.

What role does basso continuo play in these transcriptions and arrangements?

The finest basso continuo playing is not based on treatises and the strictest rules of composition. It is based on fine instrumental accompaniment.

A musician should first be able to accompany someone who plays on his own instrument before attempting to accompany someone who plays another instrument, or sings. There is simply too much to learn from respecting this essential procedure.

Our 'modern' view of basso continuo training and playing is backwards: the development of really fine instrumental playing precedes any real development of 'accompaniment skills'. Because before you are capable of listening to others, you have to be able to listen to yourself. One needs total control of articulation and phrasing and to be aware of the importance of the ends of individual notes and individual phrases. For this, one needs to develop a reflex that allows for several musicians to do it all at the same time: they all need to have mastered this process of synchronization.

What is the idea behind your method of transcription?

Olivier Fortin and I decided to experiment with the idea of one harpsichord amplifying the other. Inspired by the idea that the harpsichord can do much more than generally thought, we decided to cultivate a high-risk medium: *two* harpsichords.

This concept evolved into recently rediscovered techniques of acoustic treatment of the harpsichord ranging from subtle to radical. Contrary to almost all current notions about the harpsichord, the problem is not how to create a 'chic Baroque decrescendo', the real problem how to create a crescendo. Since we had never heard a really fine harpsichordist complain about what their instrument could not do, we worked on it for years. Just as in the creation of transcriptions and arrangements, this process was completely self-imposed and had to reflect both musical and 'technological' concerns.

This required nothing short of invention, the foremost reason being that there is a general misunderstanding that polyphony is vertical in conception and composition, rather than horizontal.

The whole idea is based on understanding and listening, and speaking the same musical language. Musical language involves articulation, rhetorical devices and written-out articulation markings, such as slurs. In this particular case, there is also a language of harpsichord playing, which includes the avoidance of simultaneous attacks and releases, so that the playing is not systematically together and vertical. Verticality in performance serves neither polyphony nor texture, so it is almost useless as a device of musical rhetoric. This means that the hands are frequently not precisely together. This was a common technique of keyboard playing before the twentieth century. As a result, the manner of playing accurate arpeggios becomes one of the most important of all secrets of fine harpsichord playing.

Listening involves the choices of registration, which influence the musical decisions regarding how to 'over-resonate' the sound and where to 'de-acoustic' it depending on texture and timbre. One has to listen attentively to the mechanical noise of the harpsichord action—the release of the jacks and the damping. This implies a certain mastery of reflex that enables virtuosity at both slow and fast tempi. In short, listening permits the transmission of the language.

This style of harpsichord playing is now accepted because of the number of solutions it provides to 'classic' questions, or 'problems', about playing the harpsichord in both a general and a specific way—namely, complete attention to detail, or lack thereof.

What do we really know about the performance of all this music from the time of Bach?

One thing is certain beyond any doubt: none of it was ever meant to be recorded.

But, this is one of your rare Bach recordings.

In fact. That is because I have always been even more interested in Bach's organ music than his harpsichord music. Much of his finest harpsichord music is generally in the new—even galant—style of the eighteenth century, whereas a great part of his organ music is in the old style of the seventeenth century—the one to which I am closer. My other great interest is the major religious works—the B minor Mass, the Missae breves, the Passions and Cantatas. I never performed them because I was never asked—until recently when I was invited by the Collegium Vocale Gent to direct a special program of cantatas. It is true that I study lots of repertoire, but I only play in public and record the repertoire that interests me most.

Bach - 2 Clavecins

Un interview avec Skip Sempé

Quels sont exactement les originaux, ou du moins les modèles, pour ces transcriptions et arrangements ?

Toutes ces transcriptions sont extraites d'œuvres instrumentales de Bach pour orgue, violon solo et violoncelle ainsi que de ses arrangements de concertos et de sonates de ses contemporains, dont Vivaldi. Elles sont jouées sur deux clavecins plutôt qu'à quatre mains sur un seul clavecin. Nous avons délibérément choisi d'utiliser deux timbres distincts et contrastant l'un avec l'autre : l'un appartenant à un instrument de facture allemande et l'autre à un instrument de facture française. Les sons se marient de façon magique car les deux instruments proviennent du même facteur.

Quelles sont les œuvres de Bach lui-même ?

Parmi les œuvres composées par Bach lui-même, les transcriptions des Préludes et Fugues BWV 541, 545 et 547 ont été initialement écrites pour orgue. Ces œuvres avec partie manuelle et pédalier sont interprétées ici par un premier claveciniste pour les parties manuelles et par un second pour les parties du pédalier auxquelles s'ajoute une basse continue de son choix. L'Adagio BWV 968 est une transcription de Bach pour clavier solo du premier mouvement de la Sonate pour violon solo BWV 1005. L'original est en ut ; la transcription pour clavier de Bach est en sol.

Le Largo BWV 1005 est aussi une transcription contemporaine du troisième mouvement de la Sonate pour violon seul. Il est interprété par un

premier claveciniste jouant la version transcrise tandis que le second tient la basse continue. L'original est en sol ; la transcription est en ut.

Le Prélude BWV 1010 est un mouvement d'une suite pour violoncelle qui a été littéralement exécuté à l'improviste de mémoire. Il s'agit d'une « impro » durant les séances d'enregistrement. Il en résulte parfois de subtils détours mais... dans la joie du jeu et dans l'esprit d'une véritable improvisation spontanée, je n'ai pas résisté à l'inclure dans le disque. La mesure 56 évoque brièvement un passage de la partie pour clavecin du cinquième Concerto Brandebourgeois. Ce que nous croyons souvent avoir été composé comme un morceau de pure virtuosité pour clavier se retrouve ici dans un mouvement pour violoncelle solo. Ceci nous offre un exemple remarquable de la vraie nature de la « transcription » entre instruments.

Le Preludio BWV 1006 était à l'origine le premier mouvement d'une Partita pour violon seul et a aussi survécu comme Sinfonia avec orgue obbligato de la Cantate BWV 29. Il est ici exécuté comme bis. La partition se compose de la partie d'orgue obligé, accompagnée d'une partie de basse continue qui suit la partie de basse de la Sinfonia de la cantate, transposée en la. Ainsi la version de violon solo est en mi, la version de la cantate est en ré et cette transcription est en la. Il existe aussi une autre version plutôt bâclée pour clavecin seul, luth ou harpe, en mi (BWV 1006a).

Et quelles sont les œuvres écrites originellement par d'autres compositeurs ?

Quatre œuvres ont été transcrives par Bach pour clavecin solo. Le Larghetto BWV 972 est basé sur un mouvement de *L'Estro Armonico* de Vivaldi, Opus 3 No. 9. L'Adagio BWV 974 s'inspire d'un concerto pour hautbois de Marcello, Opus 1. Le Praeludium BWV 966 et l'Adagio BWV

965 s'inspirent des mouvements d'ouverture de deux sonates en trio du recueil *Hortus Musicus* de Jan Adam Reinken. Toutes ces œuvres sont exécutées de la même manière que le Largo BWV 1005.

Trois autres œuvres ont été transcrives par Bach pour orgue. Le Concerto BWV 593 est basé sur un concerto pour deux violons de Vivaldi, faisant partie de *L'Estro Armonico*, Opus 3 No. 8. Le Concerto BWV 592a et l'Allegro BWV 595 s'inspirent des mouvements du Concerto pour cordes du Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Ils sont joués de la même manière que les Préludes et Fugues pour orgue.

Quelles sont les traces des traditions et des techniques de jeu sur deux clavecins ?

La preuve irréfutable d'exécution d'œuvres de Bach par plusieurs clavecins nous est fournie par les concertos pour deux, trois et quatre clavecins, dont la plupart sont eux-mêmes des transcriptions d'œuvres antérieures. Le double concerto en ut majeur, dans sa version sans cordes en est un exemple spécifique.

Au dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, les pianistes ont souvent joué le répertoire orchestral sur deux pianos pour jouir d'une musique dont il n'aurait pu profiter autrement. Ceci se passait généralement à la maison, en famille ou avec des amis.

Quel est le rôle de la basse continue dans ces transcriptions et arrangements ?

La meilleure basse continue ne s'inspire pas de traités ni de règles strictes de composition. Elle se fonde sur un élégant accompagnement instrumental.

Un musicien devrait d'abord être capable d'accompagner quelqu'un qui joue sur le même instrument que lui avant de se lancer à accompagner quelqu'un qui joue sur un autre instrument, ou un chanteur. Le respect de ce cheminement essentiel est simplement trop fructueux pour être négligé. Notre conception « moderne » de l'apprentissage et de la pratique de la basse continue est à l'opposé : or le développement de la pratique d'un instrument pour parvenir à le maîtriser parfaitement précède en fait tout développement des capacités d'accompagnement. Car avant d'être capable d'écouter les autres, il faut savoir s'écouter soi-même. On doit être capable de contrôler parfaitement l'articulation et le phrasé, et être conscient de l'importance du final de chaque note et de chaque phrase. Il faut dans ce but développer un réflexe permettant à plusieurs musiciens de faire tout cela en même temps : ils ont tous besoin d'avoir maîtrisé ce processus de synchronisation.

Quelle est l'idée qui sous-tend votre méthode de transcription ?

Olivier Fortin et moi-même avons décidé de tenter une expérience en partant de l'idée de l'amplification par un clavecin de ce que fait l'autre. Guidés par la conviction que le clavecin peut faire beaucoup plus qu'on ne le croit généralement, nous avons décidé de cultiver une entremise à haut risque : *deux* clavecins.

Ce concept a évolué vers des techniques récemment redécouvertes concernant le traitement acoustique du clavecin allant du plus subtil au plus radical. Contrairement à toutes les idées que l'on se fait habituellement du clavecin, le vrai problème n'est pas : comment créer un « chic decrescendo baroque », mais plutôt comment créer un crescendo. Comme on n'a jamais entendu un excellent claveciniste se plaindre de ce que son

instrument ne pouvait pas faire, nous avons travaillé le sujet pendant des années. Tout comme pour la création de transcriptions et d'arrangements, cette solution s'est complètement imposée d'elle-même en devant refléter les problèmes à la fois musicaux et « technologiques ».

Ceci a requis pas mal d'invention, la raison principale en étant que l'on croit en général à tort que la polyphonie, dans sa conception et dans sa composition est verticale et non pas horizontale.

Toute l'idée est basée sur la compréhension, l'écoute et le fait de parler le même langage musical. Ce dernier implique l'articulation, les procédés rhétoriques et les signes écrits d'articulation, tels que les liaisons.

Dans ce cas particulier, il y a aussi un langage du jeu du clavecin qui prescrit d'éviter les attaques et les retraits simultanés, de sorte que le jeu ne soit pas systématiquement concomitant et vertical. La verticalité dans l'exécution ne sert ni la polyphonie ni le caractère, elle est donc pratiquement inutile en tant que procédé de rhétorique musicale. Cela signifie que très souvent les mains ne jouent pas ensemble. C'était une façon de jouer des instruments à clavier avant le XXe siècle. Il s'ensuit que la façon de jouer comme il faut les arpèges est devenue l'un des secrets les plus importants si l'on veut bien jouer du clavecin.

L'écoute implique de choisir la registration, ce qui influence les décisions musicales concernant la manière de faire « sur-résonner » le son et de le « désacoustiquer » en fonction du caractère et du timbre. Il faut écouter attentivement le bruit mécanique du clavecin en action, c'est à dire le mouvement des sautereaux et l'effet des étouffoirs. Ceci implique une certaine maîtrise des réflexes permettant la virtuosité que ce soit dans les tempos lents ou dans les rapides. En bref, l'écoute permet la transmission du langage.

Cette façon de jouer du clavecin est maintenant acceptée en raison de la quantité de solutions qu'elle apporte aux problèmes « classiques » concernant son jeu, tant en général qu'en particulier – à savoir : en faisant attention aux détails ou en les ignorant complètement.

Que savons-nous réellement de l'interprétation de toute cette musique au temps de Bach ?

Une chose ne fait absolument aucun doute : rien de cette musique n'a jamais été destinée à être enregistrée.

Mais ceci est l'un de vos rares enregistrements de Bach.

En fait, c'est parce que j'ai toujours été plus intéressé par la musique de Bach pour orgue que par celle pour clavecin. Beaucoup de sa meilleure musique pour le clavecin est généralement dans le style nouveau – voire galant – du dix-huitième siècle, tandis qu'une bonne partie de sa musique pour orgue est dans le style ancien du dix-septième, celui dont je suis le plus proche.

Mon autre grand sujet d'intérêt est sa grande musique religieuse – sa Messe en si, les Messes brèves, les Passions et les Cantates. Je ne les ai jamais interprétées parce qu'on ne me l'avait jamais demandé jusqu'ici, avant l'invitation par le Collegium Vocale de Gand de diriger un programme de Cantates. Il est vrai que j'étudie de nombreux répertoires mais je ne joue en public et n'enregistre que la partie du répertoire qui me plaît le plus.

Bach - 2 Cembali

Ein Interview mit Skip Sempé

Welche Originalinstrumente oder Vorbilder wurden für diese Transkriptionen und Bearbeitungen benutzt?

Alle Transkriptionen kommen von Bachs Instrumentalwerk für Orgel, Solovioline oder Cello und von seinen Bearbeitungen von Konzerten und Sonaten einiger Zeitgenossen, unter anderem Vivaldi. Sie werden hier auf zwei Cembali gespielt, statt vierhändig auf einem Cembalo. Wir haben uns bewusst dazu entschieden, zwei voneinander unterschiedliche, kontrastierende Timbres zu benutzen: den Klang eines Instrumentes im deutschen Stil, und den von einem französischen Cembalo. Die Klänge vermischen sich wunderbar, weil beide Instrumente vom selben Bauer stammen.

Welche dieser Werke stammen von Bach selbst?

Von den übrigen Werken, die von Bach selbst stammen, sind die Präludien und Fugen BWV 541, 545 und 547 ursprünglich für Orgel gedacht. Diese Stücke für zwei Manuale und Pedal werden hier so aufgeteilt, dass der eine Cembalist zwei Manualstimmen spielt und der andere die Pedalstimme mit einer punktuellen Realisierung des Basso Continuo. Das Adagio BWV 968 ist Bachs Transkription für ein Solo-Tasteninstrument vom ersten Satz der Sonate für Solo-Violine BWV 1005. Das Original steht in C-Dur, die Bearbeitung in G-Dur.

Das Largo BWV 1005 ist eine zeitgenössische Bearbeitung für Tasteninstrument vom dritten Satz derselben Violinsonate. In unserer

Aufnahme spielt ein Cembalist die Transkription und der andere den ausgearbeiteten Basso Continuo. Hier steht das Original in G-Dur und die Bearbeitung in C-Dur.

Das Präludium BWV 1010 ist ein Satz einer Cellosuite, der buchstäblich aus dem Gedächtnis improvisiert wurde. Das war ein „outtake“ der während der Aufnahmen entstand. Das Resultat macht ab und zu einige subtile Umwege... aber wegen der Freude, das zu spielen, und weil es den Geist spontaner Improvisation widerspiegelt, konnte ich nicht widerstehen, es zur Aufnahme hinzuzufügen. Im Takt 56 gibt es eine kurze Episode die an eine Cembalopassage aus dem fünften Brandenburgischen Konzert erinnert. Also finden wir hier etwas, das normalerweise als virtuoser Klavierstil gilt, in einem Satz für Cello solo. Das ist ein gutes Beispiel für den wahren Charakter einer „Transkription“ von einem Instrument zum anderen.

Das Preludio BWV 1006 ist im Original der erste Satz einer Partita für Solovioline. Der Satz existiert auch als Sinfonia mit obligater Orgel (Kantate BWV 29). Auch hier konnte ich nicht widerstehen, das Stück mit einzubeziehen – es wird hier als „Encore“ gespielt. Das Aufführungsmaterial besteht aus der obligaten Orgelstimme, zusammen mit dem Basso Continuo aus der Sinfonia, transponiert nach A-Dur. Es gibt auch noch eine ziemlich sparsam bearbeitete Version für Klavierinstrument, Laute oder Harfe in E-Dur.

Welche der Werke stammen ursprünglich von anderen Komponisten?

Vier der Stücke wurden von Bach für Cembalo solo umgeschrieben. Das Larghetto BWV 972 stammt von einem Satz aus Vivaldis *L'Estro Armonico* Opus 3 Nr. 9. Das Adagio BWV 974 war ursprünglich ein Satz aus einem

Oboenkonzert von Marcellos Opus 1. Das Präludium BWV 966 und das Adagio BWV 965 sind die jeweils ersten Sätze von zwei Triosonaten aus Jan Adam Reinckens Sammlung *Hortus Musicus*. Alle diese Stücke werden hier in derselben Art gespielt wie das Largo BWV 1005.

Drei der Werke transkribierte Bach für die Orgel. Das Konzert BWV 593 basiert auf Vivaldis Konzert für zwei Violinen aus *L'Estro Armonico* Opus 3 Nr. 8. Das Konzert BWV 592a und das Allegro BWV 595 sind ursprünglich Streichersätze von Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Sie werden hier in derselben Weise aufgeführt wie die Präludien und Fugen für Orgel.

Welche Indizien gibt es hinsichtlich der Tradition und der Techniken für das Spiel auf zwei Cembali?

Der durchschlagendste Beweis innerhalb Bachs Werk, dass es Aufführungen auf mehreren Cembali gab, kommt von den Konzerten für zwei, drei und vier Cembali. Viele davon sind selbst bereits Bearbeitungen früherer Werke. Ein konkretes Beispiel ist das Konzert in C-Dur in der Version ohne Streicher.

Pianisten des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts spielten oft das Orchesterrepertoire auf zwei Klavieren; also Musik, die ihnen sonst nicht zugänglich war. Das geschah typischerweise zu Hause, zusammen mit Familienmitgliedern und Freunden.

Welche Rolle spielt der Basso Continuo in diesen Transkriptionen und Arrangements?

Das beste Continuospiel basiert nicht auf Traktaten und strengen Kompositionsregeln, sondern auf der Praxis guter Instrumentalbegleitung.

Ein Musiker sollte erst einmal dazu im Stande sein jemanden zu begleiten, der dasselbe Instrument spielt, bevor er versucht, andere Instrumente oder Sänger zu begleiten. Wenn man diese grundlegende Arbeitsweise respektiert, gibt es unendlich viel zu lernen.

Unsere „moderne“ Sicht auf den Unterricht im Basso Continuo setzt am falschen Ende an: die Entwicklung eines wirklich guten Instrumentalspiels geht der Entwicklung von Fähigkeiten im Begleiten voraus. Bevor man anderen Musikern zuhören kann, muss man gelernt haben, sich selbst zuzuhören. Man muss die Artikulation und Phrasierung völlig unter Kontrolle haben und die Bedeutung vom Ende einzelner Noten und von Phrasen kennen. Hierzu muss man Reflexe entwickeln, die mehreren Musikern es dann erlauben, all dies zugleich auszuführen: sie alle müssen diesen Prozess des Synchronisierens beherrschen können.

Welche Idee liegt Ihrer Transkriptionsmethode zugrunde?

Olivier Fortin und ich wollten mit der Idee experimentieren, dass das eine Cembalo das andere verstärkt. Der grundlegende Gedanke ist, dass das Cembalo viel mehr „kann“, als man normalerweise annimmt, und so entschieden wir uns, ein Medium mit erhöhtem Risiko zu kultivieren: *zwei Cembali*.

Dies Konzept entwickelte sich dann weiter zu neu wiederentdeckten Techniken der akustischen Behandlung des Cembalos, manche davon subtil, andere radikal. Im Gegensatz zur landläufigen Ansicht handelt es sich nicht darum, auf dem Cembalo ein flottes „Barock-decrescendo“ zu erzeugen; das wirkliche Problem ist, wie man ein crescendo macht. Wir haben noch keinen wirklich guten Cembalisten getroffen, der sich über das beschwerte was sein Instrument *nicht* tun konnte, und daher arbeite-

ten wir jahrelang an diesem Problem. Dieser Prozess war, wie auch die Herstellung von Transkriptionen und Arrangements, vollkommen selbst auferlegt. Er sollte sowohl musikalische als auch technologische Anliegen widerspiegeln.

Dazu war eine Menge Erfindungsgeist vonnöten, vor allem wegen des Missverständnisses, dass Polyphonie ein vertikales Kompositionskonzept ist, statt ein horizontales.

Die ganze Sache handelt im Grunde ums Verstehen und Zuhören und darum, dass man dieselbe musikalische Sprache spricht. Letztere umfasst die Artikulation, rhetorische Mittel und ausgeschriebene Artikulationszeichen, wie z.B. Bindebögen.

In unserem Fall ist da auch noch die spezielle Sprache des Cembalospieles. Das bedeutet konkret, dass man das simultane Anschlagen und Loslassen von Tönen vermeidet, sodass das Spiel nicht systematisch „zusammenkommt“ und vertikal wird. Ein vertikales Spiel ist weder der Polyphonie noch der Struktur zuträglich, es ist daher als rhetorisches Mittel nahezu unbrauchbar. In der Praxis sind also unsere Hände häufig nicht genau zusammen. Dies war vor dem zwanzigsten Jahrhundert eine gebräuchliche Technik beim Spiel auf Tasteninstrumenten. Daher wird die präzise Ausführung des Arpeggios zu einem der wichtigsten Geheimnisse guten Cembalospieles.

Das Zuhören schließt die Registrierung mit ein, die musikalische Entscheidungen beeinflusst, z.B. wie man den Klang „über-resonant“ gestaltet oder wo man ihn reduziert, abhängig von der Struktur und dem Klangcharakter. Man muss auch dem mechanischen Geräusch vom Cembalo aufmerksam zuhören, also dem Loslassen der Springer und dem Geräusch der Dämpfer. Dazu muss man seine Reflexe in

einer Weise beherrschen die Virtuosität sowohl in langsamem als schnellem Tempo ermöglicht. Kurz gefasst, das Zuhören ermöglicht die Übermittlung der Sprache.

Dieser Stil des Cembalospieles ist jetzt allgemein anerkannt, wegen der vielen Lösungen die er zu „klassischen“ Fragen oder „Problemen“ bietet; Fragen über das Cembalospiel sowohl allgemeiner als auch spezifischer Art – nämlich ob man den Details volle Aufmerksamkeit schenkt oder nicht.

Was wissen wir eigentlich über die Aufführungsweise von all dieser Musik aus Bachs Zeit?

Ein Ding ist sicher: sie war nie dazu bestimmt, aufgenommen zu werden.

Aber dies ist eine Ihrer seltenen Bachaufnahmen.

Das stimmt. Das hat seinen Grund darin, dass ich mich immer schon mehr für Bachs Orgelmusik interessiert habe als für seine Cembalomusik. Vieles von seiner besten Cembalomusik ist im neuen (manchmal sogar galanten) Stil des achtzehnten Jahrhunderts geschrieben, wohingegen ein großer Teil der Orgelmusik im alten Stil des siebzehnten Jahrhunderts gehalten ist – und dieser Stil liegt mir näher.

Mein anderes Interesse gilt den großen religiösen Werken – der h-Moll Messe, den Missae breves, den Passionen und Kantaten. Ich habe sie nie aufgeführt weil ich nicht gefragt wurde. Erst kürzlich wurde ich aber vom Collegium Vocale in Gent zu einem speziellen Kantatenprogramm eingeladen. Natürlich, ich übe eine Menge Musik, aber öffentlich spiele ich nur das Repertoire, das mich am meisten interessiert – oder ich nehme es auf.

Paradizo

MEMORANDUM XXI

Skip Sempé: 40 Essays on Music & Performance
100 works of Renaissance & Baroque repertoire
5 CDs / 400 page book - Text: English / Français

Capriccio Stravagante

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Skip Sempé



LA PELLEGRINA

Intermedii 1589

Leclair, Mauch, Bertin, van Dyck, Novelli, Fajardo
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Collegium Vocale Gent
Skip Sempé



TERPSICHORE

Muse of the Dance

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
Skip Sempé



ANTICO / MODERNO

Renaissance Madrigals Embellished

Doron Sherwin, Julien Martin, Josh Cheatham, Skip Sempé

PARADIZO

Consort Music & Airs for the Flute

Julien Martin
Capriccio Stravagante
Skip Sempé



RAMEAU'S FUNERAL

Paris 27. IX. 1764

Jean Gilles / *Messe des Morts*
Van Wanroij, Getchell, Sancho, Abadie
Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé



RAMEAU

La Pantomime - Pièces de clavecin
Skip Sempé / Olivier Fortin



A FRENCH COLLECTION

Pièces de clavecin

Skip Sempé



LA BELLE DANSE

Lully / Marais / Muffat

Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Skip Sempé

MARAIS / SAINTE-COLOMBE

Pièces de viole

Josh Cheatham / Julien Léonard
Skip Sempé



TELEMANN

Ouverture for Recorder / Fantasias
Concerto for recorder & Viola da gamba

Julien Martin / Josh Cheatham
Capriccio Stravagante
Skip Sempé



SCARLATTI

Duende - Harpsichord Sonatas
Skip Sempé / Olivier Fortin



WANDA LANDOWSKA

Le Temple de la Musique Ancienne
Johann Sebastian Bach

Recorded 1998

Remasterings: Hugues Deschaux, 2015

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Engineer: Jean-Marc Laisné

Digital editing: François Brillet

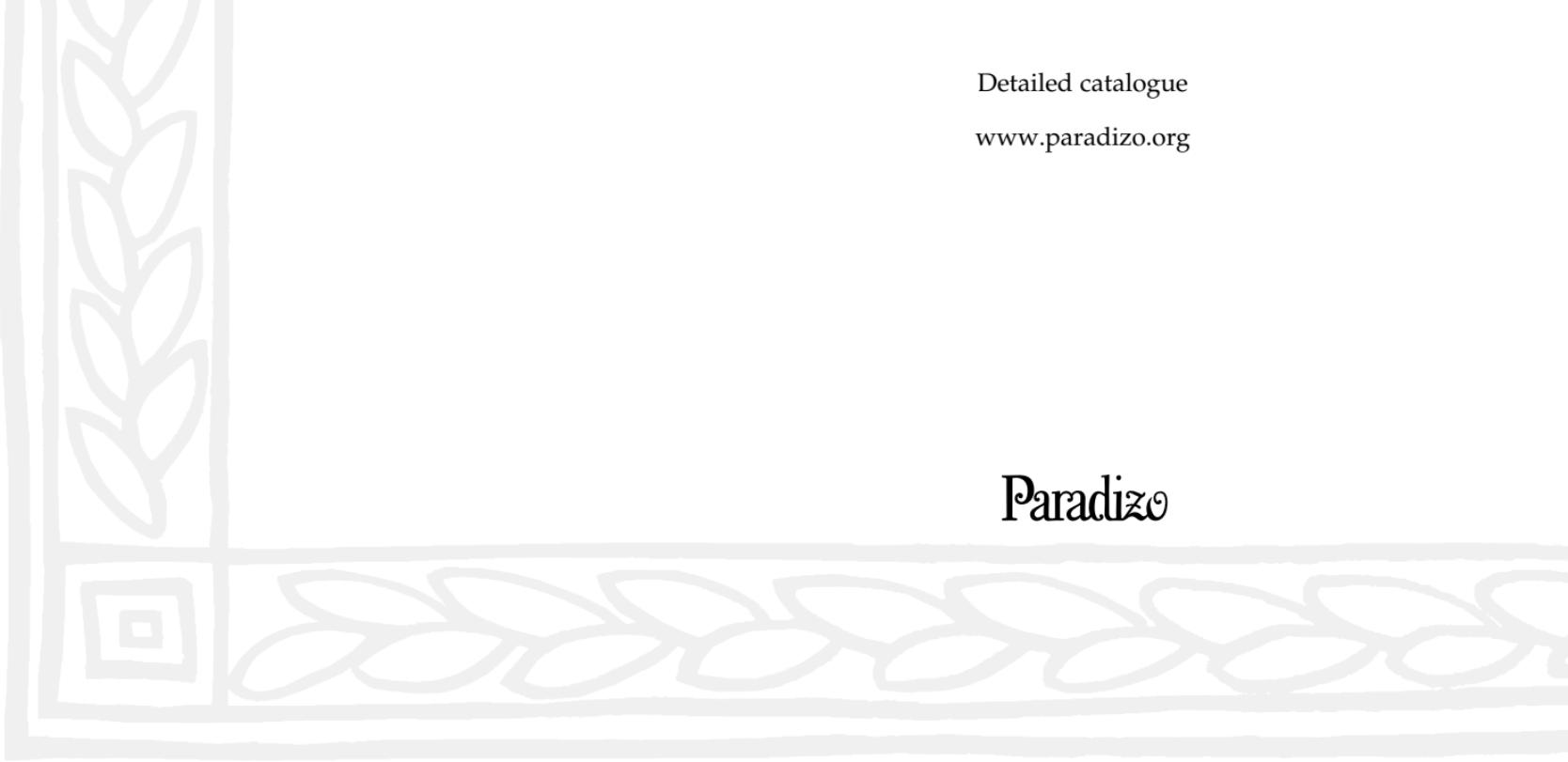
French translation: Irène Bloc

German translation: Tilman Skowroneck

Photos: Jean-Baptiste Millot
Salle Erard, Paris, Terpsichore Festival 2014

Artwork: Massimo Polvara





Detailed catalogue

www.paradizo.org

Paradizo

www.skipsempe.com

www.stravagante.com



Paradizo

PA0014