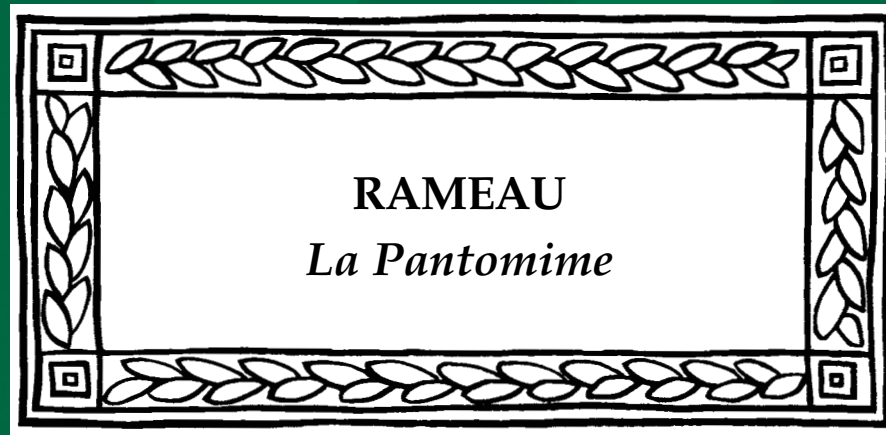


A man with dark hair, wearing a dark suit jacket over a light blue button-down shirt and blue jeans, is sitting on a black leather sofa with ornate gold-colored armrests. He is looking towards the camera with a slight smile. The background shows a classical interior with a white door and decorative wall panels. A large green vertical bar is on the left side of the image.

RAMEAU
La Pantomime
Skip Sempé

Paradizo



Skip Sempé

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

La Pantomime

Pièces de clavecin

Pièces de clavecin en Sol Majeur / mineur

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | L'Enharmonique (1728) | 4'17 |
| 2 | Menuets (1728) | 2'33 |
| 3 | La Dauphine (1747) | 3'08 |

Pièces de clavecin « en concerts »

(2 harpsichords / 2 clavecins*)

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | La Coulicam (1741) | 3'01 |
| 5 | La Livri (1741) | 3'13 |
| 6 | Air pour les Esclaves Africains (« Les Indes Galantes ») | 1'27 |

Pièces de clavecin en La Majeur / mineur

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 7 | Prélude (1706) | 1'41 |
| 8 | Allemande (1728) | 7'02 |
| 9 | Courante (1728) | 3'33 |
| 10 | Sarabande (1728) | 4'26 |
| 11 | La Triomphante (1728) | 1'16 |

Pièces de clavecin en ré mineur (1724)

12	L'Entretien des Muses	6'08
13	Les Cyclopes	2'50

**Pièces de clavecin « en concerts » (1741)
(2 harpsichords / 2 clavecins *)**

14	La Forqueray	4'02
15	La Cupis	5'49
16	La Pantomime	4'20

Total time 58'56

Skip Sempé, Harpsichord / Clavecin / Cembalo

After 18th century French models by Bruce Kennedy (1985)
1-16

Olivier Fortin, Harpsichord / Clavecin / Cembalo (*)

After 18th century French models by Emile Jobin (1983)
4-6, 14-16

Rameau: La Pantomime

An interview with Skip Sempé

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

Rameau was interested in the future. He preferred to ignore, rather unabashedly, the conventions and traditions of the past. Couperin, in contrast, was a traditionalist. His works represented a kind of French *théâtre du salon*, whereas Rameau's tendency was toward the more 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 *Prélude* from Rameau's 1706 collection of harpsichord pieces is "semi-unmeasured". But just a decade later, in his *L'art de toucher le clavecin* (The Art of Harpsichord Playing), Francois Couperin informs the reader that he has had his *Préludes* 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* – visual display of the hands – of left-hand figurations (called *batteries* by Rameau) which we find in *Les Cyclopes*, or the arpeggios that characterize *La Dauphine*, are both a long way from the notion of that which "touched rather than impressed" Francois 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 kind of harpsichords did Rameau know and prefer? Which harpsichords are the most efficient for projecting the sonic ideal of his harpsichord compositions?

The instruments Rameau knew would include the seventeenth century harpsichords made in France and those made in 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 rebuilds involved the use of the old Flemish cases and/or soundboards in creating new instruments. Paris was the center of this rebuilding activity.

These harpsichords, along with the French native eighteenth century instruments from the 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. We find those registers – for which the French had a special love – similarly exploited in the literature for viola da gamba. Examples are found in the 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 sound and

the composition were linked by the composer. 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 repertoires.

"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. Confusion is simply the result of a lack of skill at projecting affect. These issues are quite probably the ones that Rameau was addressing when he remarked, "hide art with art".

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

Quite simply, one needs to 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. However, no two pieces of music are exactly alike, and no two musicians are alike.

French music is, after all, somewhat special. Musicians with everyday training always pose many questions regarding the interpretation of French music: Lully, Charpentier, Rameau, Berlioz, Debussy, Faure, Ravel, Poulenc... Many singers, pianists, and conductors generally feel that there is something missing in their understanding of French repertoire. As concerns the “special feeling”, one really must listen to the singing of Edith Piaf, Régine Crespin and Guillemette Laurens. The pianists and conductors have only rarely achieved the required combination of cabaret, Italianate strength and French subtlety that these singers managed to 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 which 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. Similarities exist 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 how you got the idea of playing them on two harpsichords?

Rameau’s *Pièces de clavecin en concerts* (published in 1741) belong to the curious genre of compositions written for solo harpsichord with violin accompaniment. The idea was developed by J. S. Bach in the sonatas for obbligato harpsichord and violin, and by Rameau’s French contemporary Mondonville. But Rameau went a step further in scoring his *concerts* with the addition of a viola da gamba. The melody instruments serve to amplify the gestures and harmonic/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 here, in the *Pièces de clavecin en concerts*, he reduced the orchestral forces to only three instrumentalists.

Performance of these pieces on two harpsichords follows the idea of Francois 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 kind 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. Some of Rameau's solo harpsichord pieces are already transcriptions, and *La Dauphine* is a "written improvisation". *La Livri*, from the *Pièces de clavecin en concerts*, was arranged by Rameau himself for solo harpsichord. Several pieces from Rameau's opera *Pygmalion* survive in keyboard transcriptions by 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 which contribute to the most persuasive, virtuoso harpsichord playing.

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 which was considered “unhealthy”. Why Baroque performance practice was deformed with the idea of “non-interpretation” is clear: if everyone sounds exactly alike, then no one can tell the difference between one performer and another. This produces a kind of modern “fairness” – not an appealing concept in art... Text is one thing, but improvisation, transcription and creative interpretation are another.

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.



Rameau : La Pantomime

Une interview avec Skip Sempé

Qu'est-ce qui distingue la musique pour clavecin de Rameau de celle de ses contemporains, en particulier François Couperin ?

Rameau s'intéressait au futur. 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 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 allait 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 de la notion de François Couperin préférant « ce qui le touche à ce qui le surprend ! » 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 dix-septième siècle français connaissait ainsi que ceux qui étaient fabriqués à Anvers, sur la base de la tradition de Ruckers. Au dix-huitième 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 ravatement.

Ces clavecins, ainsi que les instruments d'origine française du dix-huitième siècle sortant des ateliers de Blanchet, Hemsch, Taskin et autres sont particulièrement adaptés pour jouer Rameau et ses contemporains.

Les tessitures de basse et de ténor de ce style de clavecin 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 recherchait les deux, séparément ou 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 exceptionnelle. 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 combi-

naison 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 dix-huitième siècle, Rameau était le compositeur le plus joué en Haïti... Et maintenant, au vingt-et-unième siècle, on ne peut pas toujours avoir accès à la musique de bien des œuvres de Rameau, même parmi les plus célèbres. Or on ne peut pas travailler et interpréter la musique sans un bon matériel éditorial !

Quelles sont les qualités qui font que la musique soit « française » dans sa conception ?

En musique classique, chaque tradition européenne possède une technique de composition, une rhétorique et une pratique intrinsèques qui sont immédiatement identifiables. Ce qui est réellement intéressant, c'est d'examiner les similitudes plutôt que les différences. Par exemple, quand Bach sonne comme Rameau et quand Rameau sonne comme Bach. Bien que Bach n'ait pas composé sa musique selon une conception française, certaines de ses compositions (comme beaucoup de compositions de ses contemporains allemands) sont de 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 ?

Les *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau (publiées en 1741) appartiennent au genre curieux des compositions écrites pour le clavecin, avec 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.

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 les *Elizabethan Consort Music* pour deux ou même trois clavecins.

Quelques pièces de Rameau pour le clavecin seul sont déjà des transcriptions et *La Dauphine* est une « improvisation écrite ». *La Livri*, des *Pièces de clavecin en concerts*, a été arrangée par Rameau lui-même, pour le clavecin

seul. Plusieurs pièces provenant de l'opéra de Rameau *Pygmalion* existent en transcription pour clavier par Balbastre, mais ce qui subsiste sur la page est bien éloigné de ce qu'un interprète du dix-huitième 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.

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. Le fait de citer ces trois éléments est devenu populaire au vingtième 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 de rythme mais de *timing* 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 réussie.

De nombreux critiques et commentateurs du vingtième siècle ont considéré que le *timing* 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, alors personne ne peut saisir la différence entre un interprète et un autre. Ceci produit une sorte de « joliesse », pas un concept très attractif en art... Le texte est une chose, mais l'improvisation, la transcription et l'interprétation créative en sont une autre.

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 qui le premier enregistra les œuvres complètes de Rameau pour le clavecin, dans les années 1960, le faisait remarquer, en plusieurs occasions : « La fantaisie précède le fait ». Et là est le vrai secret pour parachever le travail de la nature.

Rameau: La Pantomime

Ein Interview mit Skip Sempé

Was unterscheidet Rameaus Cembalomusik von jener seiner französischen Zeitgenossen, insbesondere François Couperins?

Rameau interessierte die Zukunft. Er zog es vor, die Konventionen und Traditionen der Vergangenheit recht unverschämt zu ignorieren. Couperin war dagegen ein Traditionalist. Seine Werke vertraten eine Form des französischen *théâtre du salon*, während Rameau vielmehr zum italianisierenden *théâtre de l'opéra* tendierte. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass Couperin leidenschaftslos wäre, sondern beide Komponisten entschieden sich im Umgang mit ähnlichem Material einfach für verschiedene Ansätze.

Um 1700 verschwand die Kunst der Improvisation schnell. Die *Prélude* von Rameaus Cembalo-Sammlung von 1706 ist „halb mesuriert“. Doch nur ein Jahrzehnt später berichtete François Couperin in seiner *L'art de toucher le clavecin*, dass er seine *Préludes* in rhythmischer Notation drucken ließ, da ihre praktische Aufführung aus Partituren nach dem alten, unrhythmischen Schema nicht mehr üblich war.

Das *Spectacle des mains* mit Figurationen der linken Hand (von Rameau *batteries* genannt), die in *Les Cyclopes* zu finden sind, oder die Arpeggi, die *La Dauphine* auszeichnen, sind beide von François Couperins Auffassung zu „rühren, aber nicht beeindrucken“ weit entfernt. Rameau war in seiner provokanten Entfaltung neu erfundener und neuartiger Effekte unermüdlich. Sein Einsatz schockierender Elemente im Rahmen guter Erziehung

und gehobelter Umgangsformen widerspiegelt eindeutig seinen Gedanken des „hohen Stils“.

Welche Cembali kannte und zog Rameau vor? Welche sind die besten, um das Klangideal seiner Cembalo-Kompositionen wiederzugeben?

Zu den Instrumenten, die Rameau gut kannte, gehören die Cembali, die im 17. Jahrhundert in Frankreich und Antwerpen nach Ruckers' Tradition hergestellt wurden. Die flämischen waren die meistgeschätzten und wurden im 18. Jahrhundert oft in Instrumente mit Doppelmanual über viereinhalb oder fünf Oktaven umgebaut. Dieser Umbau zu neuen Instrumenten erging an den alten flämischen Kästen bzw. Resonanzkörpern. Paris war dabei das Zentrum dieser Tätigkeit.

Gemeinsam mit den Instrumenten französischen Ursprungs, die im 18. Jahrhundert in den Werkstätten Blanchet, Hemsch, Taskin u.a. entstanden, sind diese Cembali für das Spielen von Rameau und seinen Zeitgenossen besonders geeignet. Die Bass- und Tenorregion dieser Art französischer Cembali weist einen wunderschönen Klang auf, und die Solostücke für Cembalo aus dieser Zeit schöpfen deren Resonanz zur Gänze aus. Diese Register – für welche die Franzosen eine besondere Vorliebe hatten – sind in der Literatur für Gambe ähnlich häufig vorzufinden. Beispiele hierfür sind die Werke von Marais, Sainte-Colombe und Forqueray.

In wie weit beeinflusste der Klang des Cembalos als Musikinstrument die „Reflexion“ der Komposition?

Je besser das Cembalo, umso größer der Einfluss und umso besser die „Reflexion“. Beim Großteil der vor 1950 geschriebenen ernsten Musik

waren Klang und Komposition über den Komponisten verbunden. Einige Interpreten kümmerten sich nicht darum, noch tun es einige Zuhörer, doch dies war eindeutig die Methode hinter der jeweiligen Tradition. Zweifelsohne war die Cembalomusik auf diese Weise konzipiert.

Was war Rameau als grundlegende musikalische Ästhetik wichtig? Was interessierte ihn wirklich?

Ich würde sagen, es waren zumindest zwei heute veraltete Begriffe: Edelmut und Humor. Er suchte beide sowohl getrennt als auch gemeinsam.

War Rameau aber nicht ein gefeierter Theoretiker?

Die Franzosen sind alle geheime Theoretiker. Heute nennen wir sie Intellektuelle oder Philosophen. Die Franzosen lieben es, „über das Denken zu denken“. Das ist eine eher korrupte Methode aus der Aufklärung. Sie birgt die Gefahr in sich, eine Reihe konfuser Signale auszusenden, die in den bildenden Künsten als geeignet oder gar von grundlegender Bedeutung erscheinen mögen, in der Musik jedoch völlig fehl am Platz sind, handle es sich um französische oder andere Repertoires.

„Auf die eigene Reaktion reagieren“ geht grundsätzlich einen Schritt zu weit für einen Interpreten, einen Zuhörer oder auch einen Beobachter. Es schafft einen Hauch elitärer Intellektualität zu Lasten der Unmittelbarkeit der Botschaft. Ein vages Signal kann zwar oft zur erwünschten Wirkung oder Atmosphäre führen, muss jedoch auf subtile Weise eindeutig definiert sein. Die Verwirrung ist ganz einfach das Ergebnis mangelnder Fähigkeit, die Wirkung zu planen. Diese Dinge sind wahrscheinlich das, was Rameau mit seiner Aussage „die Kunst kunstvoll verbergen“ meinte.

Wie sammelt man Information, um ein französisches Repertoire aufzuführen? Ist es eine Lernfrage oder ist dafür ein besonderes Gespür notwendig?

Man muss ganz einfach verstehen, was es so einzigartig französisch in seinem Konzept macht und wie diese Botschaft übermittelt wird. Jeder Schritt im Musik Spielen beruht auf Verständnis und Geschick. Allerdings ist kein Musikstück dem anderen gleich, wie auch kein Musiker dem anderen.

Letzten Endes ist die französische Musik irgendwie besonders. Die durchschnittlich geübten Musiker stellen viele Fragen in Bezug auf das Spielen französischer Musik: Lully, Charpentier, Rameau, Berlioz, Debussy, Faure, Ravel, Poulenc... Viele Sänger, Pianisten und Dirigenten haben allgemein das Gefühl, dass in ihrem Verständnis des französischen Repertoires etwas fehlt. Bezüglich des „besonderen Gespürs“ muss man nur dem Singstil von Edith Piaf, Régine Crespin und Guillemette Laurens zuhören. Die Pianisten und Dirigenten haben nur selten die notwendige Kombination aus Kabarett, italianisierender Kraft und französischer Subtilität erreicht, die diese Sängerinnen dank einer geschickten, freimütigen Kombination reinen Instinkts und außergewöhnlicher Musikalität beherrschten. Das „besondere Gespür“ hat mit der völligen Beherrschung der magischen Effekte der „rhetorischen Syntax“ zu tun, einer sehr freien, gar sorglosen Weise, mit der musikalischen Botschaft umzugehen.

Wird Rameaus Musik von den Interpreten irgendwie noch vernachlässigt?

Es gibt nach wie vor Probleme, gute Aufzeichnungen vieler Werke von Rameau zu finden. Im 18. Jahrhundert war Rameau der meistgespielte Komponist in Haiti. Heute im 21. Jahrhundert sind die meisten seiner

bekanntesten Werke nicht zu finden. Ohne gute Aufzeichnungen ist die Musik nicht zu studieren und zu spielen!

Welche sind die Eigenschaften, die eine Musik konzeptuell „französisch“ machen?

In der klassischen Musik hat jede europäische Tradition eine unmittelbar erkennbare Kompositionstechnik, Rhetorik und Gestik. Das wahrlich Interessante ist eher die Analyse der Ähnlichkeiten als die Unterschiede – zum Beispiel, wann klingt Bach wie Rameau und wann klingt Rameau wie Bach? Obwohl Bach seine Musik nicht nach französischem Muster komponierte, so weisen einige seiner Stücke (ebenso wie viele Kompositionen seiner deutschen Zeitgenossen) einen französischen Stil auf. Weiters sind Ähnlichkeiten zwischen Purcell und Charpentier erkennbar. Unbeschadet der gängigen gegenteiligen Meinungen bin ich überzeugt, dass der „Stil“ genauso wie das „Konzept“ in der Aufführung wiederzufinden ist.

Könnten Sie etwas zur Geschichte von Rameaus *Pièces de clavecin en concerts* sagen sowie dazu, wie sie zum Gedanken kamen, sie auf zwei Cembali zu spielen?

Rameaus 1741 veröffentlichte *Pièces de clavecin en concerts* gehören zum kuriosen Genre der Cembalo-Solokompositionen mit Violinbegleitung. Dieser Gedanke wurde von J. S. Bach in den Sonaten für Cembalo obligato und Violine sowie von Rameaus französischem Zeitgenossen Mondonville entwickelt. Rameau ging jedoch einen Schritt weiter, indem er seinen Konzerten eine Gambe hinzufügte. Die melodischen Instrumente dienten der Erweiterung der Gestik und der harmonisch-

melodischen Absichten des Cembalo-obbligato-Parts.

Rameau war einer der größten Ballettkomponisten aller Zeiten. Dieses Genre ist allgemein in seiner Orchestermusik anzutreffen, obwohl er hier in den *Pièces de clavecin en concerts* die Orchesterstimme auf drei Instrumente beschränkt.

Die Aufführung dieser Stücke auf zwei Cembali folgt einem Gedanken François Couperins, der sagte, dass er seine Kammermusik auf zwei Cembali mit Freunden und Studenten spielte. Olivier Fortin und ich haben diese Musik *en concerts* in einem breit gefächerten Repertoire aufgeführt und eingespielt, einschließlich Orgelwerke von Buxtehude, Violinmusik und Orgelmusik von Bach, Sonaten von Scarlatti, französischer Cembalo-Solomusik mit Cembalo continuo und elisabethanischer Consortmusik für zwei und sogar drei Cembali.

Einige von Rameaus Cembalo-Solostücken sind bereits Transkriptionen, und *La Dauphine* ist eine „geschriebene Improvisation“. *La Livri* aus den *Pièces de clavecin en concerts* wurde von Rameau persönlich für Solo-Cembalo arrangiert. Mehrere Stücke aus Rameaus Oper *Pygmalion* sind in Transkriptionen für Tastinstrument von Balbastre erhalten geblieben, doch das überlieferte gedruckte Material ist von jenem, das ein Musiker im 18. Jahrhundert spielen dürfte, wohl weit entfernt. Dies hätte nämlich eine ausgereifte Transkription auf der Grundlage der geschriebenen Melodie und der Basslinie erfordert. Der Interpret musste alle Harmonien zusammen mit allen Texturen einfügen, die so zum überragendsten, virtuösesten Spielstil am Cembalo führen.

Viele Cembalisten halten das Spielen auf zwei Cembali für ein fast unmögliches Unterfangen. Doch ein erfolgreiches Spielen auf zwei

Cembali beruht auf einem einzigen Grundsatz: Die auf Berührung ausgerichtete Horizontalität ist beim Cembalo Spielen nützlicher als die rasiermesserscharfe Vertikalität. Sowohl beim Solo- als auch beim Doppelcembalo ist diese nämlich fast völlig nutzlos.

Wie betrachten sie den Text, die Improvisation und die Transkription in dieser Musik?

Wir alle sind den Gedanken gewöhnt, dass die „Musik“ aus drei Elementen besteht – Melodie, Harmonie und Rhythmus. Doch das ist eine krasse Ungenauigkeit. Das Aufzählen dieser drei Elemente wurde im 20. Jahrhundert beliebt, denn es war eine gelehrte Art, auf die Information Bezug zu nehmen, die *auf der Seite* einer Partitur gedruckt ist. Melodie und Harmonie sind zwar wichtig, doch das, was „Rhythmus“ genannt wird, steht nun für etwas vorhersehbares, inflexibles oder „metronomisches“. Nicht der Rhythmus, sondern der *Takt* ist zu verstehen und zu pflegen. Auch der Klang und die Sprache sind auf die Liste der wichtigen Dinge zu setzen, die einer musikalischen Aufführung ihren Erfolg beschert.

Viele Kritiker und Experten aus dem 20. Jahrhundert haben den Takt und den Klang als „zu persönlich“ im Sinne der als „ungesund“ betrachteten Personalisierung der klassischen Musik erachtet. Es liegt auf der Hand, weshalb die barocke Aufführungspraxis durch den Gedanken der „Nichtinterpretation“ verunstaltet wurde: Wenn alle genau gleich klingen, dann ist kein Unterschied zwischen den einzelnen Interpreten erkennbar. Dies führte zu einer Art moderner „Fairness“ – nicht unbedingt ein attraktiver Begriff in der Kunst. Der Text ist eine Sache, die Improvisation, Transkription und kreative Interpretation jedoch eine andere.

Die Interpretation ist unvermeidbar. Die Vollendung des Werks der Natur ist eine der gesündesten und größten Herausforderungen, und die Geschichte hat bar jeden Zweifels bewiesen, dass dies nicht jedermanns Sache ist. Wie Albert Fuller oft bemerkte, der in den sechziger Jahren erstmals Rameaus gesamte Cembalowerke einspielte, „kommt die Fantasie vor den Fakten“. Und das ist das wahre Geheimnis hinter der Vollendung des Werks der Natur.





Recorded 2006

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Producer: Alessandra Galleron

Recording Engineer & Digital editing: Alessandra Galleron

Musical editing: Skip Sempé

French translation: Irène Bloc

German translation: Gilbert Bofill

Photos: Régis d'Audeville (cover & booklet) / Paradizo 2008 (video)

Artwork: Massimo Polvara

Harpsichord by Emile Jobin courtesy of Jean-Luc Ho

www.paradizo.org

www.skipsempe.com

www.stravagante.com



PARADIZO

Consort Music & Airs for the Flute
Holborne, Dowland, van Eyck,
Scheidt, Hume, Ferrabosco, Brade,
Purcell, Morley

Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0001



TELEMANN

Overture for Recorder
Fantazias
Concerto for Recorder
& Viola da Gamba

Julien Martin, recorder
Josh Cheatham, viola da gamba
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0002



SCARLATTI

Duende

Harpsichord Sonatas

Skip Sempé, harpsichord

Olivier Fortin, harpsichord

CD + 'Pandora's Box'
(Paradizo CD catalogue)

CD / *Paradizo* PA9003



LA PELLEGRINA

Intermedii 1589

Marenzio, Malvezzi, Caccini,
Peri, Archilei, Cavalieri, Bardi

Capriccio Stravagante

Renaissance Orchestra

Collegium Vocale Gent

Skip Sempé

CD + Interview CD
with Skip Sempé

CD / *Paradizo* PA0004



RAMEAU

La Pantomime

Pièces de clavecin

Skip Sempé, harpsichord

Olivier Fortin, harpsichord

CD + DVD

CD / Paradizo PA0005



MARAIS

SAINTE COLOMBE

Pièces de viole

Josh Cheatham, viola da gamba

Julien Léonard, viola da gamba

Skip Sempé, harpsichord

CD + DVD

CD / Paradizo PA0006



A FRENCH COLLECTION

Pièces de clavecin

Duphly, Balbastre, Royer,
Marchand, A-L Couperin, Corrette

Skip Sempé, harpsichord

CD / *Paradizo* PA0007



ANTICO MODERNO

Renaissance Madrigals

Embellished 1517-2009

Doron Sherwin, cornetto

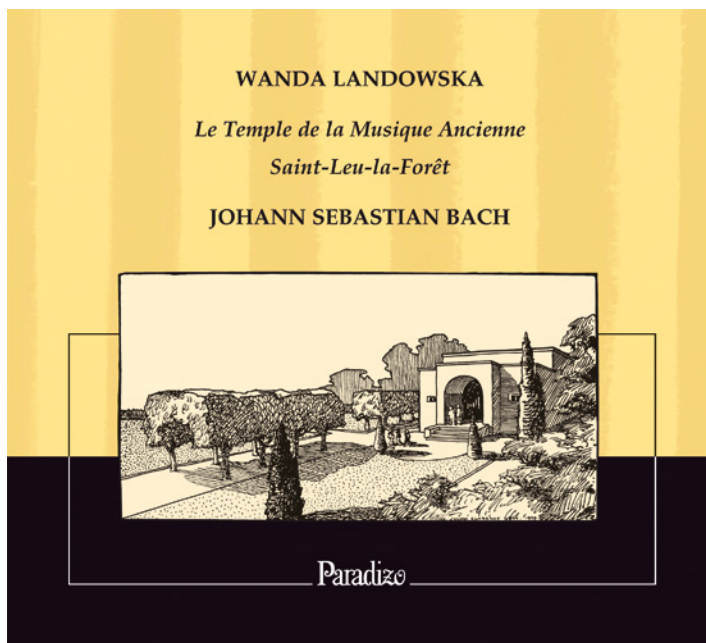
Julien Martin, recorder

Josh Cheatham, viola da gamba

Skip Sempé, harpsichord & virginal

Capriccio Stravagante

CD / *Paradizo* PA0008



WANDA LANDOWSKA
Le Temple de la Musique
Ancienne
Saint-Leu-la-Forêt
JOHANN SEBASTIAN BACH

Recordings & Documents
 CD + DVD-ROM

CD / Paradizo PA0009



LA BELLE DANSE
Lully, Marais, Muffat, Brade,
Praetorius, Rossi
Ballets Anciens & Modernes
 Capriccio Stravagante Les 24 Violons
 Skip Sempé

CD / Paradizo PA0010



TERPSICHORE

Muse of the Dance

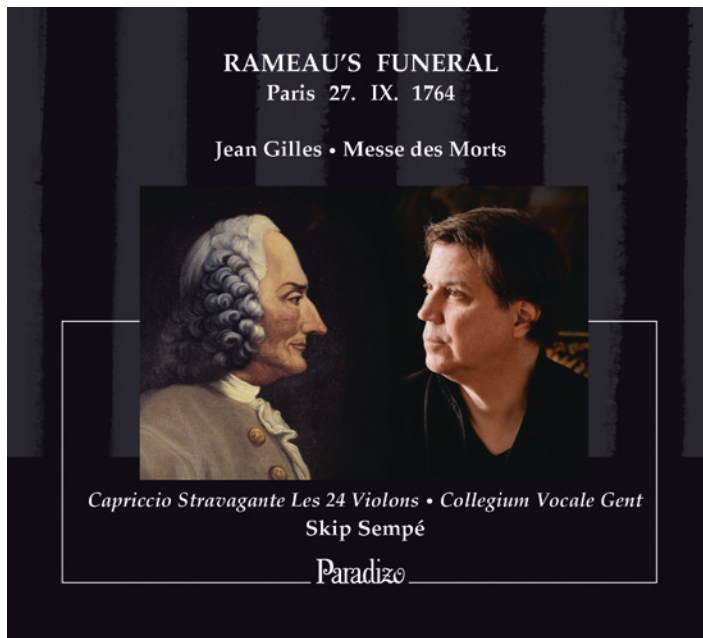
**Dances by Michael Praetorius
& William Brade**

Doron Sherwin, cornetto

Julien Martin, recorder

Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0011



RAMEAU'S FUNERAL

Paris 27. IX. 1764

Jean Gilles – Messe des Morts

Van Wanroij, Getchell,

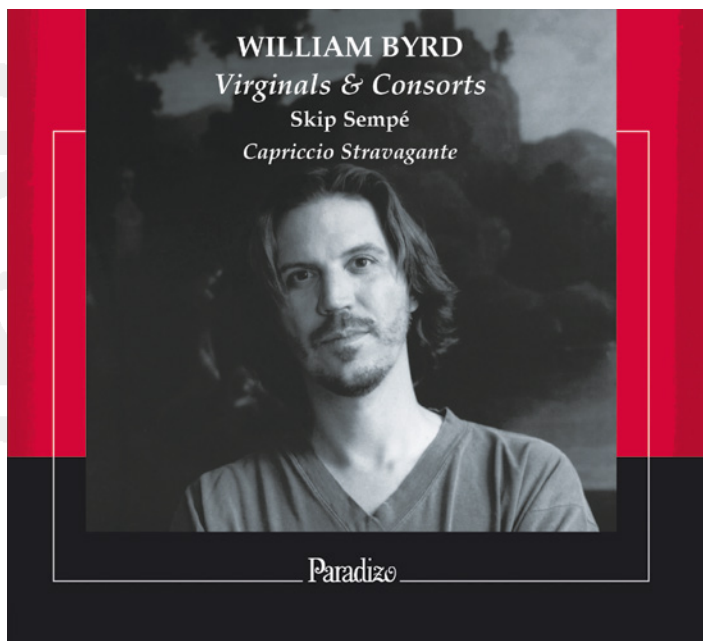
Sancho, Abadie

Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé

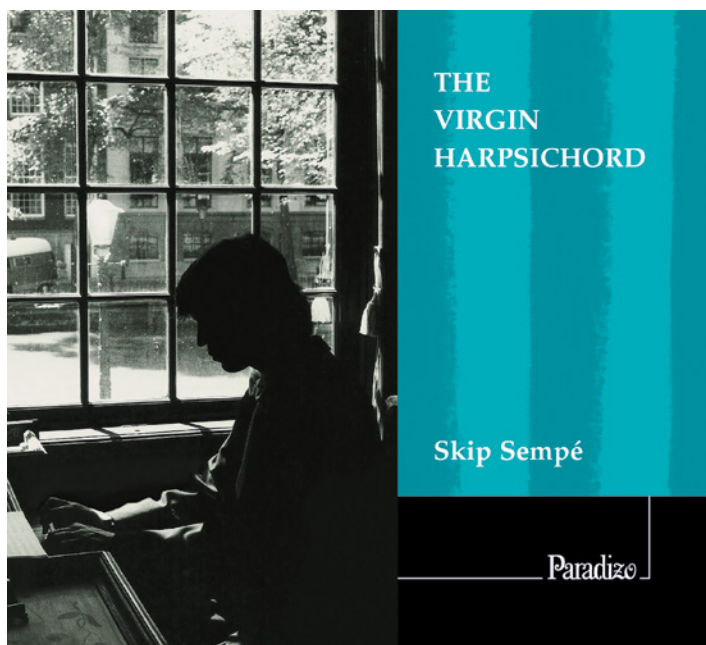
CD / Paradizo PA0013



BACH
2 Harpsichords
Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord
CD / Paradizo PA0014



WILLIAM BYRD
Virginals & Consorts
Skip Sempé, harpsichord
Capriccio Stravagante
CD / Paradizo PA0015



THE VIRGIN HARPSICHORD
Byrd, Bull, Gibbons, Tomkins,
Dowland, Philips

Skip Sempé
 Olivier Fortin
 Pierre Hantaï

CD / Paradizo PA0016



FRANÇOIS COUPERIN
Concert dans le Goût Théâtral

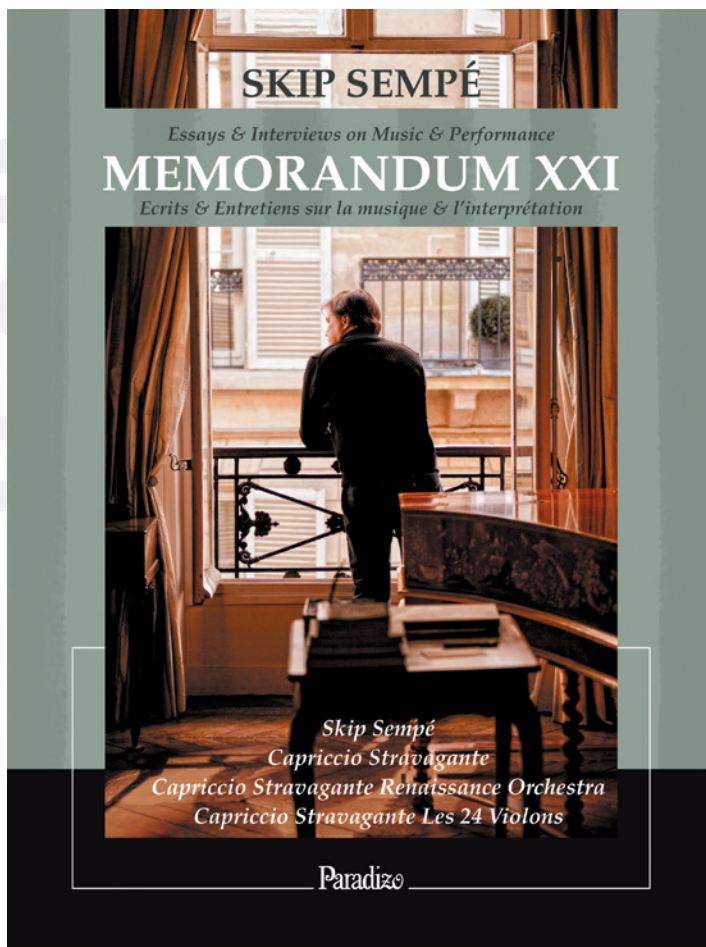
(Includes the complete *Airs de cour*)
 Capriccio Stravagante Orchestra
 Skip Sempé
 Gauvin, Rondot, Desrochers,
 Lecornier

CD / Paradizo PA0017



BACH
Tradition & Transcription
Skip Sempé, harpsichord

CD / Paradizo PA0018



MEMORANDUM XXI

Essays & Interviews on Music & Performance

Skip Sempé

5 CDs

400 pages book (English / Français)

6 Hours 30 minutes of music

45 Composers

100 Works of Renaissance
& Baroque repertoire

Photo archive

Skip Sempé, Doron Sherwin,
Julien Martin, Josh Cheatham,
Olivier Fortin, Sophie Gent,
Pierre Hantaï, 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

CD / Paradizo PA0012



Skip Sempé / Olivier Fortin

Paradize

PA0005

RAMEAU

La Pantomime • Pièces de clavecin

Pièces de clavecin en Sol Majeur / mineur

1	L'Enharmonique	4'17
2	Menuets	2'33
3	La Dauphine	3'08

Pièces de clavecin en concerts (2 harpsichords / 2 clavecins *)

4	La Coulicam	3'01
5	La Livri	3'13
6	Air pour les Esclaves Africains (Les Indes Galantes)	1'27

Pièces de clavecin en La Majeur / mineur

7	Prélude	1'41
8	Allemande	7'02
9	Courante	3'33
10	Sarabande	4'26
11	La Triomphante	1'16

Pièces de clavecin en ré mineur

12	L'Entretien des Muses	6'08
13	Les Cyclopes	2'50

Pièces de clavecin en concerts (2 harpsichords / 2 clavecins *)

14	La Forqueray	4'02
15	La Cupis	5'49
16	La Pantomime	4'20

Skip Sempé, harpsichord / clavecin

Olivier Fortin, harpsichord / clavecin (*)

D	D	D	Total time: 58'56
©	©	Paradizo 2008	PA0005