



**PIERRE
HANTAÏ** | **GEORG FRIEDRICH
HÄNDEL** (1685-1759)
SUITES POUR CLAVECIN

Suite no 1 en *la* majeur HWV 426

01	Praeludium	2'28
02	Allemande	4'21
03	Courante	2'31
04	Gigue	3'20

Suite no 2 en *fa* majeur HWV 427

05	Adagio	3'05
06	Allegro	2'44
07	Adagio	1'59
08	Allegro	2'46

Suite no 3 en *ré* mineur HWV 428

09	Praeludium, Allegro	4'01
10	Allemande	4'50
11	Courante	1'58
12	Air avec cinq variations	9'32
13	Presto	5'00

Fugue en *do* mineur HWV 610

14		3'43
----	--	------

Suite no 4 en *mi* mineur HWV 429

15	Allegro	4'13
16	Allemande	3'21
17	Courante	2'15
18	Sarabande	3'35
19	Gigue	2'00

Clavecin conçu d'après des modèles allemands du XVIII^{ème} siècle par Jonte Knif en 2004.
Remerciements à Olivier Fortin pour la mise à disposition de son clavecin.

Enregistrement réalisé en janvier 2020 à Haarlem (Pays-Bas) / Prise de son et mastering : Nicolas Bartholomé et Céline Grangey / Montage : Pierre Hantaï / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Photos : Jean-Baptiste Millot / Design : Jean Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation graphique : saga illico
Fabriqué par Sonv DADC Austria / (P) & © MIRARE 2020. MIR480

HÄNDEL CLAVECINISTE

« Son brio et sa maîtrise digitale étaient hors du commun.
Mais ce qui le distinguait d'autres instrumentistes également exceptionnels,
c'étaient la force, l'énergie, l'incroyable plénitude de son jeu. »
John Mainwaring, 1760

En 1734, l'éditeur et marchand de musique parisien Leclerc imprime un catalogue des biens disponibles dans sa boutique. Le fascicule a de quoi impressionner, aujourd'hui comme à l'époque. Versant français, les soixante premières pages alignent quasiment tout le répertoire musical passé sous presses depuis le milieu du siècle précédent. Dernière entrée à l'opéra, *l'Hippolyte et Aricie* de Jean-Philippe Rameau. Page 65, les frontières s'ouvrent : tous les opus de Corelli, tous ceux de Vivaldi, Valentini, Albicastro, Telemann et consorts sont rangés dans une vaste section où se devine toutefois un absent de taille. Piqués des sonates à la mode d'Italie, friands des nouveaux concertos, les mélomanes français sont beaucoup moins curieux des nouveautés étrangères quand il s'agit de clavecin – certes ils ne manquent pas de maîtres nationaux de la corde pincée.

Sur les centaines d'entrées instrumentales de la section étrangère, Leclerc ne propose que deux publications pour clavecin ! L'une venue de Hambourg : les *Fantaisies* que Telemann vient tout juste (1732-33) d'offrir aux amateurs éclairés. L'autre arrivée de Londres, hors de prix, et destinée à un tout autre public : « un Livre de clavecin » de Händel, dont Leclerc demande 20 livres (plus encore que pour les publications luxueuses entre toutes de François Couperin). Deux ans plus tard dans un nouvel inventaire de Leclerc, le rayon du clavecin étranger s'élargit à six opus : un de Telemann, un de Scarlatti, quatre de Händel. C'est dire le rayonnement du claveciniste, dont les *Suites pour le clavecin* de 1720 furent un best-seller, retiré deux fois à Londres (1722 et 1725), gravé parallèlement à Paris (1735) ainsi qu'à Amsterdam (1730). Dans l'Europe entière, le Livre de 1720 gagne une réception dont jouissent alors peu d'autres publications pour clavecin. A Leipzig, dans ses *Partitas*, Jean-Sébastien Bach, placarde en tête d'une Allemande en *do* mineur une citation limpide de l'Allemande en *ré* mineur de 1720. On mesure, quand on sait l'importance des *Partitas* dans le parcours de Bach (en 1726-1731, il s'agit de sa première véritable publication), son estime pour le collègue auquel il accorde une telle révérence.

La place assez modeste que tient aujourd'hui le clavecin de Händel dans le paysage discographique ne reflète guère ce rayonnement exceptionnel dans l'Europe baroque. Dire que les enregistrements sont rares serait exagérer. Mais combien, depuis la pionnière Wanda Landowska en 1935, ont marqué les esprits? Combien d'interprètes ont laissé percer, sous la partition inerte, la silhouette de l'un des instrumentistes les plus charismatiques de l'âge baroque ? Les témoignages abondent. Partout où il passe, notre grand voyageur en impose en soliste, au clavecin comme à l'orgue. Partout il se fait connaître comme « claviériste » avant de faire sa place de compositeur. Domenico Scarlatti, qui n'était pas manchot, l'entend jouer peu après son arrivée à Venise, lors d'un divertissement masqué : « ce ne pouvait être que le fameux Saxon, ou le diable ».

Aux claviers, Händel n'aimait rien tant qu'improviser. Il ne s'est jamais vraiment soucié de publier ses œuvres pour clavecin. Jamais avant l'ambitieux Livre de 1720 (il a trente-cinq ans), jamais après (il est établi que le deuxième Livre, en 1733, est une compilation d'œuvres déjà anciennes organisée par l'éditeur John Walsh). Et 1720, année charnière dans un parcours obstinément orienté vers l'opéra, n'était vraiment pas le meilleur moment pour s'y mettre.

Significativement, son premier ouvrage imprimé, le seul avant celui de 1720, était *Rinaldo*. En 1711, son premier opéra pour Londres avait connu un triomphe, attiré l'attention de nobles mécènes, confirmé la bienveillance de la famille royale à l'égard du grand Saxon, ébloui un public qui n'avait rien entendu (et rien vu : grand spectacle) de tel. Attiré par la pauvreté de la scène lyrique dans la capitale anglaise, Händel émigrerait sur une terre promise : libre à lui de s'imposer en héros d'un genre devenu central dans toutes les autres capitales européennes, mais négligé ou bâclé par les successeurs de Purcell.

C'est donc pour l'opéra que Händel s'installe à Londres en 1712. Inutile de presser les choses. Il prend le temps de s'intégrer dans son pays d'adoption, de tisser un solide réseau de relations et de protecteurs, de contourner les obstacles financiers – ce qui lui vaut de patienter deux ans au service du Comte de Carnarvon dans son extravagante demeure de Cannons (1717-18). En 1719 enfin ! tout se met en place. Un groupe d'aristocrates fonde en février la Royal Academy of Music, chargée d'offrir une saison régulière d'opéra : Händel en sera le pilier, flanqué de Bononcini et d'Ariosti. L'heure n'est vraiment pas au clavecin. En mai, le Lord Chamberlain le charge d'aller recruter les étoiles de la nouvelle scène. Händel entend parler d'une toute jeune femme qui vient de se distinguer à Florence et Milan, Francesca Cuzzoni, peut compter sur la chère Durastanti, amie de longue date, et doit convaincre Senesino de quitter Dresde pour devenir le *primo uomo* de la nouvelle scène anglaise.

Mais en chemin, il apprend qu'une publication de ses œuvres pour clavecin est en préparation aux Pays-Bas (elles n'avaient circulé qu'en manuscrits copiés pour des élèves). Händel sait que la célèbre entreprise de Jeanne Roger, protégée à Amsterdam par une loi très favorable, ne le consultera pas et ne lui versera pas un sou. L'éditeur pourra même diffuser le cahier aux quatre vents, comme il l'a fait avec tant d'autres publications pirates. L'atelier Roger fut ainsi une incroyable plaque tournante, alimentée par un ingénieux réseau de mélomanes et de graveurs européens. On reconnaît dans ces *Pieces à un & deux Clavecins composées par Mr Hendel* (No 490 au catalogue Roger !) la manière harmonieuse du graveur londonien John Walsh, régulièrement associé aux florissantes affaires de Roger. Le même Walsh auquel Händel avait confié l'édition de *Rinaldo* – excellentes ventes. Double trahison.

De retour à Londres, Händel a cent autres chats à fouetter mais trouve le temps de riposter. Tandis qu'il met une dernière main à *Radamisto*, son premier opéra pour la Royal Academy of Music, il se démène pour obtenir vite le privilège royal qui protégera sa propre édition, et contacte le graveur John Cluer : « La réaction de Händel est un parfait exemple de la vigueur avec laquelle il a, toute sa vie, répondu à la concurrence. Non seulement il fait immédiatement publier sa propre version des suites, mais il obtient également le privilège royal qui lui assure, pour quatorze ans, un monopole sur l'édition de ses œuvres » (Ellen T. Harris, dans le brillant *George Frideric Handel, A Life with Friends*). Le privilège est accordé en juin, l'édition disponible dès novembre, réalisée avec le plus grand soin – une exception dans les publications de ce compositeur-entrepreneur toujours pressé. Le 9 novembre, les lecteurs du principal journal londonien apprennent dans une annonce que : " [Mr Händel] a été obligé de publier ces pièces pour empêcher que ne parviennent au public des copies incorrectes qui sont en circulation clandestinement". La préface de l'ouvrage dénonce aussi vivement les coupables d'Amsterdam. Qui d'ailleurs ne se priveront pas, en 1730, de s'approprier pareillement le volume amendé par le compositeur.

Comment leur en vouloir aujourd'hui ? Sans eux, Händel n'aurait sans doute jamais pris le temps de réaliser son grand œuvre pour clavecin. Le bouquet glané par Walsh/Roger n'était, d'ailleurs, pas si mal choisi : la moitié des pièces retenues l'année suivante par le compositeur y figurait déjà. Quant aux autres numéros du cahier pirate, ils seront presque tous refundus, sous la supervision de Walsh, dans le deuxième Livre, complété par des pièces encore plus anciennes.

Car Händel, après 1720, ne compose quasiment plus rien pour clavecin. S'il publie encore deux opus majeurs pour clavier (*Opus 4* et *7*), ce sont des concertos pour orgue, où le virtuose installe son théâtre

instrumental sur une scène plus spectaculaire. Sa production pour clavecin s'est ainsi concentrée en deux temps : sa jeunesse partagée entre Halle et Hambourg (qu'il quitte pour l'Italie en 1706), puis les deux années passées à Cannons (1717-18). Deux périodes où il compose essentiellement à l'attention de ses élèves – c'est encore à deux princesses royales qu'il offre deux modestes suites en 1738. Lui s'épanouit en improvisateur.

Notés en anglais dans l'édition Walsh/Roger, les titres de danses changent de langue sous la supervision de Händel – "courante", "sarabande", "gigue"... Cet Allemand tout imprégné d'Italie pour mieux conquérir l'Angleterre, s'afficherait-il ainsi francophile ? On l'a dit souvent, un peu vite. A Londres comme à Leipzig, c'est un simple usage qui renvoie, par l'orthographe, à la terre natale de la suite de danses. Vers 1700, le jeune Saxon a reçu de ses maîtres les codes déjà anciens d'un type de suites "franco-germanique" perméable aux nouveaux raffinements d'un Marchand, d'un Leroux, d'un Clérambault, de Couperin surtout. Et ce n'est pas un hasard si les huit suites qu'il sélectionne pour les publier s'éloignent ostensiblement du déroulé traditionnel de la suite française.

A l'époque, aucun autre cahier pour clavier ne prend tant de libertés avec le vieux modèle des suites françaises, aucun ne juxtapose huit plans de route aussi différents les uns des autres. Seule la quatrième Suite (en *mi* mineur) se tient à la succession Allemande-Courante-Sarabande-Gigue, mais précédée par une vaste fugue, qu'aucun claveciniste parisien ou versaillais n'aurait jamais placée là (ou même composée). En 1720, des thèmes et variations comme ceux des suites en *ré* mineur et *mi* majeur n'ont pas d'équivalent dans le répertoire français pour clavecin – mais Rameau se souviendra du premier dans sa *Gavotte variée*, et du second dans les *Niais de Sologne*. Une impressionnante Ouverture à la française en tête de la suite en *sol* mineur ? Le modèle lulliste n'est qu'un vague lieu commun quand Händel compose celle-ci.

En revanche, quelle fine imprégnation des raffinements corelliens dans l'*Adagio* placé en tête de la suite en *fa* majeur : une gerbe d'arabesques suaves, tout en courbes et contre-courbes, où la main droite du clavecin se fait violon. La suite entière est une pure sonate à l'italienne, que couronne une nouvelle fugue – une des *feel-good fugues* dont Händel avait le secret, pour citer la charmante expression de Richard Wigmore. Et aucun Français n'aurait toléré un virage harmonique aussi serré que celui tracé par Händel entre le troisième volet de la suite et cette fugue (demi-cadence sur un accord de *la* majeur, avec *do* dièse / thème fugué entonné, sans transition, sur un *do* bécarré).

Francophile, disiez-vous ? Et si la question restait à l'appréciation de l'interprète ? En 1984, Scott Ross acclimait les huit *Grandes Suites* (titre d'usage pour le Livre de 1720) au soleil de Versailles, avec une élégance nette, une exigence hautaine de la clarté en toute chose qui faisaient merveille (double album Erato). Un éclairage qui laissait dans l'ombre plus d'une dimension de ce cahier mais sublimait les autres ; une option très subjective mais défendue avec une maîtrise sans précédent dans la discographie. Curieuse discographie. Les enregistrements ne manquent pas, chaque décennie en apporte quelques-uns, mais rarement par les clavecinistes les plus marquants de leur génération.

L'exception de Scott Ross s'est attiré tous les applaudissements et toutes les médailles possibles de la presse internationale, sans asseoir pour autant la durable réhabilitation qu'appelait Händel claveciniste. Car la voix de Gustav Leonhardt n'avait pas fini de porter. Le maître néerlandais a obstinément boudé Händel, sa musique est restée un angle mort dans une vision pourtant panoramique s'il en fut du répertoire pour claviers baroque. L'élève mal informé qui lui apportait en cours une suite de 1720 se voyait remis dans le droit chemin par quelques mots définitifs de Leonhardt. Pourquoi perdre du temps avec cette musique quand celle de Bach exige tant d'attention et d'efforts inlassables ? Conclusion sans appel, certes, mais perspective bancale. Quel compositeur, planté face à Bach, en sortirait grandi ? D'élève en élève d'élève, l'anathème du « pape de la musique ancienne » tenait Händel claveciniste dans son purgatoire à une époque où, pourtant, ses opéras reprenaient vaillamment leurs droits sur les scènes lyriques. Et tout le problème était là. Pas de salut, aux yeux du calviniste Leonhardt, pour le compositeur qui ne rêvait que d'opéra.

Réhabiliter Händel claveciniste ? Peu après la sortie de son double-album Erato, Scott Ross avait obtenu de son ami Jacques Merlet un débat radiophonique sur ce thème. Merlet, magnifique défenseur des musiques anciennes à France Musique, avait réuni, outre Scott Ross, l'organiste Xavier Darasse, le claveciniste Davitt Moroney et le tout jeune Pierre Hantaï : « J'étais bêtement dans le camp de ceux qui tordaient le nez face à Händel. Comme quoi on change... Un ressort de ce changement fut la question enthousiaste de Sviatoslav Richter, que j'étais allé saluer à la fin d'un concert, en me présentant comme claveciniste : " Est ce que vous jouez Händel ? ". Jusque-là il m'avait semblé que Händel faisait partie de ces auteurs qu'on pouvait jouer sans amour car sa musique manque de profondeur. Mais si Richter s'y intéressait... Il fallait peut-être que je révise mon jugement en prenant les choses sous un autre angle. »

Double ironie de l'affaire. D'une part, la discographie de Händel a été, ces quinze dernières années, plus souvent le fait des pianistes (au moins douze parutions !) que des clavecinistes. Et, trois décennies après Scott Ross, l'avocat le plus investi et le plus ardent du Livre de 1720 se trouve être l'un des plus fins élèves de Gustav Leonhardt. Pierre Hantaï, pour s'extraire des habitudes d'écoute ou de lecture, pour entendre les richesses propres de Händel claveciniste sans les projeter sur les modèles plus familiers de Bach ou de Scarlatti, a mûri pendant dix ans une interprétation qui rend à cette musique la place éminente qui fut jadis la sienne.

Gaëtan Naulleau

Pierre Hantaï claveciniste

Pierre Hantaï est né en 1964 dans une famille où l'on privilégiait l'art. Pendant son enfance, il se passionne pour la peinture mais c'est la rencontre avec la musique de Bach qui lui indique la voie qui sera la sienne. Les enregistrements de Gustav Leonhardt au clavecin le marquent alors profondément. Il fait ses premiers pas en musique vers l'âge de dix ans, pratiquant beaucoup la musique de chambre avec ses frères. Il étudie tout d'abord seul (sur une petite épinette) le répertoire qui le passionne, puis auprès du claveciniste américain Arthur Haas. Il est enfin invité par Gustav Leonhardt pour deux années à suivre ses leçons à Amsterdam. Très jeune, il joue avec les personnalités marquantes du petit monde de la musique ancienne, les frères Kuijken, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe, Jordi Savall.

Il se fait connaître d'un large public par son enregistrement des *Variations Goldberg* de J.S. Bach, une œuvre qu'il est amené à jouer plus de cent fois de par le monde. Il a beaucoup joué et enregistré le répertoire élisabéthain (Bull, Byrd, Farnaby...), Bach, Couperin, et mène un travail approfondi sur l'œuvre de D. Scarlatti, un compositeur auquel il a dédié de nombreux enregistrements et qu'il veut faire connaître davantage du public. Il aime aujourd'hui retrouver sur scène ses amis musiciens, Jordi Savall, ses frères Marc et Jérôme Hantaï, le flûtiste Hugo Reyne, la violoniste Amandine Beyer, les clavecinistes Skip Sempé, Olivier Fortin, Aapo Häkkinen et Maude Gratton.

Ses disques réalisés pour différentes compagnies (Adda, Astrée-Auvidis, Opus 111, Virgin, Mirare) ont été distingués par de nombreuses récompenses, comme le Gramophone Award, le Grand Prix du Disque, le Prix de l'Académie Charles Cros, le Diapason d'or de l'année... Il a enseigné au stage de musique de Barbaste et est invité pour des *master-class* aux académies de Lisieux, Accademia Villa Bossi, Piccola Accademia di Montisi, Académie de Villecroze. Il dirige son ensemble orchestral le Concert Français et est également invité à diriger divers orchestres de chambre.

HANDEL THE HARPSICHORD COMPOSER

Handel had an uncommon brilliancy and command of finger: but what distinguished him from all other players who possessed these same qualities, was that amazing fulness, force, and energy, which he joined with them.

John Mainwaring, 1760

In 1734, the Parisian publisher and music seller Leclerc printed a catalogue of the goods available in his shop. The volume was and is an impressive document. On the French side, the first sixty pages list almost the entire musical repertory that had been in print since the middle of the previous century. The last entry is Jean-Philippe Rameau's *Hippolyte et Aricie*. On page 65, the frontiers open up: all Corelli's published opuses, all those of Vivaldi, Valentini, Albicastro, Telemann and their like are laid out in an extensive section – from which, however, one major absentee can be guessed. Enthused by the fashionable sonatas from Italy, keen to hear the latest concertos, French music lovers were much less curious about foreign novelties when it came to the harpsichord – to be sure, they were hardly short of their own masters in that domain.

Among all the hundreds of instrumental entries in the foreign section, Leclerc presents only two publications for harpsichord! One came from Hamburg: the Fantasias which Telemann had just (1732-33) offered for sale to enlightened amateurs. The other, from London, was prohibitively expensive, and intended for a completely different public: a book of 'Suites de Pieces pour le Clavecin' by Handel, for which Leclerc asked 20 *livres* (even more than for the extraordinarily luxurious publications of Couperin). Two years later, in a new inventory by Leclerc, the range of foreign harpsichord music was extended to six volumes: one by Telemann, one by Scarlatti, four by Handel. This demonstrates the widespread popularity of the last-named, whose 1720 harpsichord suites were a bestseller, twice reprinted in London (1722 and 1725), and engraved in parallel in Paris (1735) and Amsterdam (1730). Throughout Europe, the 1720 book earned a reception enjoyed by few other harpsichord publications at the time. In his Partitas published in Leipzig, Johann Sebastian Bach placed at the head of the Allemande in C minor a limpid quotation from Handel's Allemande in D minor of 1720. Bearing in mind the importance of the

Partitas in Bach's career (the set, issued in 1726-1731, was his first real publication), one can measure his esteem for the colleague to whom he paid such a tribute.

The rather modest hold of Handel's harpsichord music on the current discography hardly reflects this exceptional influence in Baroque Europe. To say that recordings are rare would be an exaggeration. But how many, since the pioneer Wanda Landowska in 1935, have truly made their mark and dispelled our preconceptions? How many interpreters have conjured up the profile of one of the most charismatic instrumentalists of the Baroque era from the passive page of the printed score? Testimonies abound. Everywhere he went, our great traveller inspired respect as a soloist, whether on the harpsichord or the organ. Everywhere he made a name for himself as a keyboard player before carving out his niche as a composer. Domenico Scarlatti, no slouch himself with his fingers, heard him play shortly after his arrival in Venice, at a masquerade: 'it could be no-one but the famous Saxon, or the Devil.'

At the keyboard, Handel enjoyed nothing better than improvising. He never really bothered to publish his works for harpsichord. Never before the ambitious 1720 collection (he was thirty-five years old), and never subsequently (it has been established that the 'second book', in 1733, was a compilation of already old works chosen by the publisher John Walsh). And 1720, a pivotal year in a trajectory obstinately directed towards opera, was really not the best time for him to do so.

Significantly, his first printed work, the only one before the harpsichord book of 1720, was *Rinaldo*. This, his first opera for London, had scored a triumph in 1711, attracting the attention of noble patrons, confirming the benevolent attitude of the royal family towards the great Saxon, dazzling an audience that had never heard (or seen: it was a splendid spectacle) anything of the kind. Attracted by the poverty of the operatic scene in the English capital, Handel emigrated to a promised land: he had a free hand to set himself up as the hero of a genre that had acquired central importance in every other European capital, but had been neglected or botched by Purcell's successors.

It was therefore for the sake of opera that Handel moved to London in 1712. There was no need to rush things: he took the time to settle into his adopted country, to build up a solid network of connections and patrons, to get around the financial obstacles – which meant he had to bide his time two years in the service of the Earl of Carnarvon at that nobleman's extravagant residence at Cannons (1717-18). Finally, in 1719, everything fell into place. In February, a group of aristocrats founded the Royal Academy of Music, whose task was to present a regular season of opera: Handel would be the mainstay, flanked

by Bononcini and Ariosti. Decidedly, this was not the time to be busying himself with the harpsichord. In May, the Lord Chamberlain asked him to recruit the stars of the new company. Handel had heard reports of a very young woman who had recently distinguished herself in Florence and Milan; he could count on his longstanding close friend, Margherita Durastanti; and he had to persuade Senesino to leave Dresden and become the *primo uomo* of the new English operatic scene.

On the way to Germany, however, he learnt that a publication of his harpsichord works was being prepared in the Netherlands (they had hitherto circulated only in manuscripts copied for his pupils). Handel knew that the famous publishing house of Jeanne Roger, protected in Amsterdam by highly favourable legislation, would not consult him and would not pay him a penny. The firm would even be able to scatter the volume to the four winds, as it had done with so many other pirated publications. Roger's print shop was an incredible hub of repertoires, nourished by an ingenious network of European music lovers and printers. One can recognise in these *Pièces à un & Deux Clavecins composées par Mr Hendel* (no.490 in the Roger catalogue!) the harmonious manner of the London engraver John Walsh, a regular confederate of Roger's flourishing business. The same Walsh to whom Handel had entrusted the publication of *Rinaldo* – which had garnered excellent sales. A twofold betrayal.

Once back in London, Handel had a hundred other fish to fry but found time to retaliate. While putting the finishing touches to *Radamisto*, his first opera for the Royal Academy of Music, he made it his business to acquire the Royal Privilege that would protect his own edition, and contacted the printer John Cluer: 'Handel's reaction to this pirated edition typifies the vigor with which he responded to the unauthorized use of his music throughout his life. Not only did he immediately have the suites published with his direct oversight, but he applied for and received a Royal Privilege granting him a monopoly to publish his own work for fourteen years' (Ellen T. Harris, in her brilliant study *George Frideric Handel: A Life with Friends*). The Privilege was issued in June and the edition available in November; and it was produced with the greatest care (an exception among the publications of this composer-entrepreneur who was invariably in a hurry). On 9 November, readers of London's leading newspaper, *The Daily Courant*, learnt in an advertisement that '[Mr Handel] has been obliged to publish these Pieces to prevent the Publick being imposed upon by some Surreptitious and incorrect Copies of some of them that has got abroad'. The preface to the published volume also points an accusing finger at the guilty parties in Amsterdam. Who, incidentally, did not refrain, in 1730, from similarly appropriating the volume amended by the composer.

How can we hold a grudge against them today? Without them, Handel would probably never have taken the time to bring to fruition his magnum opus for harpsichord. And, after all, the anthology gleaned by Walsh/Roger was not so badly chosen: it already included half of the pieces chosen by the composer the following year. As for the other works in that pirated edition, they were almost all reprinted, under Walsh's supervision, in the 'second book' of 1733, supplemented by still older pieces.

For, after 1720, Handel composed virtually nothing else for harpsichord. Although he was still to publish two major collections for keyboard (opp. 4 and 7), these are organ concertos, in which the virtuoso set up his instrumental theatre on a more spectacular stage. Hence his output for harpsichord was concentrated in two phases: his youth, spent between Halle and Hamburg (which he left for Italy in 1706), then the two years he spent at Cannons (1717-18). Two periods during which he composed chiefly for his pupils – and it was again for two royal princesses that he wrote two modest suites in 1738. He himself flourished best as an improviser.

Though marked in English in the Walsh/Roger edition, the titles of the dances changed language under Handel's supervision – from 'corrent', 'saraband' and 'jigg' to 'courante', 'sarabande', 'gigue', and so on. Could this German, who had steeped himself in the Italian style the better to conquer England, now be flying Francophile colours? So it has often been said, a little too hastily. In London as in Leipzig, it was simple custom to indicate the native land of the succession of dances by means of spelling. Around 1700, the young Saxon received from his teachers the already time-honoured codes of a type of 'Franco-German' suite impervious to the new-fangled refinements of the likes of Marchand, Leroux, Clérambault, and most especially Couperin. And it is no coincidence that the eight suites he selected for publication conspicuously deviate from the traditional unfolding of the French suite.

At this period, no other book of keyboard pieces took so many liberties with the old model of the French suite, and none juxtaposed eight 'road maps' so different from each another. Only the Fourth Suite (in E minor) follows the sequence Allemande-Courante-Sarabande-Gigue, but prefaces it with a vast fugue, which no harpsichord composer in Paris or Versailles would ever have placed there (or even written). In 1720, sets of themes and variations such as those in the suites in D minor and E major had no equivalent in the French harpsichord repertory – but Rameau would recall the latter in *Les Niais de Sologne*. An imposing Overture à la française at the head of the Suite in G minor? The Lullian model was no more than a vague commonplace when Handel composed this one.

On the other hand, what a subtle impregnation of Corellian refinements we find in the Adagio that opens the Suite in F major: a bouquet of suave arabesques, all curves and counter-curves, in which the right hand of the harpsichord part imitates the violin. The entire suite is a sheerly Italianate sonata, crowned by another fugue – one of Handel's 'feel-good fugues', to borrow the charming expression of Richard Wigmore. And no Frenchman would have tolerated so sharp a harmonic curve as the one Handel negotiates between the third movement of the suite and this fugue (an imperfect cadence on a chord of A major with a C sharp, after which the subject of the fugue is launched, without transition, on a C natural).

Francophile, then? Well, what if the question remained at the discretion of the performer? In 1984, Scott Ross acclimatised the eight 'Great Suites' (the customary title for the 1720 book) to the sun of Versailles, with a clean-lined elegance, a lofty insistence on clarity in all things that aroused general admiration (a double album on the Erato label). A perspective that left more than one dimension of this collection in shadow but sublimated the others; a highly subjective option, but one that was defended with a mastery unprecedented in the discography. And a curious discography it is. There is no shortage of recordings: each decade brings us a few, but rarely by the most outstanding harpsichordists of their generation.

Scott Ross, the exception to that rule, won every plaudit and every possible distinction from the international press, yet without bringing about the permanent rehabilitation for which Handel's harpsichord music clamoured. For the voice of Gustav Leonhardt was still a powerful one. The Dutch master obstinately gave Handel the cold shoulder; his music remained a blind spot in a vision that was otherwise as panoramic as the Baroque keyboard repertory itself. The ill-informed pupil who brought a suite from the 1720 volume to Leonhardt's class was soon set straight in a few irrevocable words. Why waste time on this stuff when the music of Bach requires so much time and such unremitting efforts? The conclusion admitted of no appeal, but was founded on a shaky premise. Which composer, when set against Bach, would emerge stronger from the comparison? From pupil to pupil of pupil, the anathema of the 'pope of early music' kept Handel the harpsichord composer in his purgatory, at a time when his stage works were valiantly reclaiming their rights in the opera house. And that was precisely the problem. There could be no salvation, in the eyes of the Calvinist Leonhardt, for the composer who dreamt only of opera.

So how to rehabilitate Handel's harpsichord music? Shortly after the release of his Erato set, Scott Ross got his friend Jacques Merlet to arrange a broadcast discussion on the subject. Merlet, a doughty champion of early music on France Musique, assembled, in addition to Scott Ross, the organist Xavier Darasse, the harpsichordist Davitt Moroney and the very young Pierre Hantai, who recalls: 'I was stupidly in the camp of those who turned up their noses at Handel. Which just goes to show that one can always change . . . One stimulus for this change in attitude was an enthusiastic question from Sviatoslav Richter, to whom I had gone to pay my respects at the end of a concert, introducing myself as a harpsichordist: "Do you play Handel?" Until then it had seemed to me that Handel was one of those composers who could be played without love because his music lacked depth. But if Richter was interested in him . . . Perhaps I had to revise my judgment and look at things from a different angle.'

Here is a double irony. First of all, the Handel discography of the past fifteen years has been swelled more often by pianists (twelve releases!) than by harpsichordists. And secondly, three decades after Scott Ross, the most dedicated and ardent advocate of the 1720 suites just happens to be one of Gustav Leonhardt's most discerning pupils. Pierre Hantai, in order to break free from listening or reading habits, in order to hear Handel's specific riches as a harpsichord composer without projecting them onto the more familiar models of Bach or Scarlatti, has spent a decade developing an interpretation which restores this music to the eminent place it once held.

Gaëtan Naulleau

Translations: Charles Johnston

Pierre Hantaï harpsichord

Pierre Hantaï was born in 1964 into a family of artists. During his childhood, he was passionately attracted to painting, but it was his encounter with the music of Bach that was to determine his future path. The harpsichord recordings of Gustav Leonhardt had a profound influence on him in this respect. He took his first steps in music at the age of ten, playing a great deal of chamber music with his brothers. At first he taught himself (on a small spinet) the repertory that interested him, before taking lessons with the American harpsichordist Arthur Haas. Ultimately, he was invited by Gustav Leonhardt to attend his classes in Amsterdam for two years. He was still very young when he began performing with the key personalities of the small world of early music, including the Kuijken brothers, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe and Jordi Savall.

He became known to a wider audience with his recording of J. S. Bach's Goldberg Variations, a work that he has since played over a hundred times throughout the world. He has often performed and recorded the Elizabethan repertory (Bull, Byrd, Farnaby), as well as Bach and Couperin, and has devoted himself to an in-depth exploration of the works of Domenico Scarlatti, of which he has made numerous recordings and with which he seeks to familiarise audiences. Today he enjoys appearing with his musical friends on the concert platform, among them Jordi Savall, his brothers Marc and Jérôme Hantaï, the recorder player Hugo Reyne, the violinist Amandine Beyer, and the harpsichordists Skip Sempé, Olivier Fortin, Aapo Häkkinen and Maude Gratton.

Pierre Hantaï's recordings for various labels (Adda, Astrée-Auvidis, Opus 111, Virgin, Mirare) have received many prizes from the critics, including the Gramophone Award, the Grand Prix du Disque, the Prix de l'Académie Charles Cros and the Diapason d'Or de l'Année. He has given masterclasses for academies in France and abroad. He directs his instrumental ensemble Le Concert Français and also appears as a guest conductor with several chamber orchestras.

HÄNDEL UND DAS CEMBALO

„Dahingegen besaß Händel etwas Glänzendes und Funkelndes im Spielen, bey erstaunlicher Fertigkeit der Finger. Was ihn aber von allen anderen, die dergleichen Gaben hatten, förmlich unterschied, war die entsetzliche Vollstimmigkeit und nachdrückliche Stärke, die er dabey bewies.“

John Mainwaring, 1760¹

1734 veröffentlichte der Pariser Verleger und Musikhändler Leclerc ein Verzeichnis² der in seinem Geschäft erhältlichen Notendrucke. Diese Broschüre ist heutzutage noch genauso beeindruckend wie zur damaligen Zeit. Auf den ersten sechzig Seiten wird fast das gesamte, seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts im Druck erschienene französische Musikrepertoire aufgeführt. Der letzte Eintrag in der Rubrik Oper gilt Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie*. Auf Seite 65 öffnen sich die Grenzen: „Corellys“ sämtliche Werke sowie alle Werke von „Vivaldy“, Valentini, Albicastro, „Théleman“ [sic!] und anderen sind in einer umfassenden Auflistung verzeichnet, in welcher dennoch etwas Wichtiges fehlt. Die in die Sonaten im italienischen Stil und die neuartigen Instrumentalkonzerte durchaus vernarrten französischen Musikliebhaber der damaligen Zeit waren viel weniger auf ausländische Neuheiten aus, wenn es um das Cembalo ging, wengleich es an einheimischen Meistern des Cembalos als „Zupfinstrumentes mit Klaviatur“ wahrlich nicht mangelte.

Unter den Hunderten von Instrumentaleinträgen in der dem Ausland gewidmeten Rubrik finden sich bei Leclerc nur zwei Veröffentlichungen für Cembalo. Eine kam aus Hamburg: Es handelte sich laut Katalog um „Deux douzaine de fantaisie pour le Clavecin a 10 tt“ (Zwei Dutzend Fantasien für Cembalo zu 10 *Livres Tournois*³) [TWW 33], die Georg Philipp Telemann kurz zuvor (1732/1733) aufgeklärten

1 - John Mainwaring, *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke und deren Beurtheilung*; übersetzt, auch mit einigen Anmerkungen, absonderlich über den hamburgischen Artikel, versehen vom Legations-Rath [Johann] Mattheson, Hamburg 1761, S. 52. Anm. d. Ü.

2 - *Catalogue général de Musique Imprimée ou Gravée en France ensemble de Celle qui est Gravée ou Imprimée dans les Pays Étrangers Dont on Fait Usage*, Paris, Chez le Sieur Le Clerc Rue du Roule a la Croix d'Or, 1734. Anm. d. Ü.

3 - Die sog. *Livre Tournois* (Abkürzung: lt oder tt), frz. für *Pfund*, die in 20 Sols zu je 12 Deniers (= 240 Deniers) zerfiel, war eine französische Einheit der Silberwährung im *Ancien Régime*, vor der Einführung des *Franc français* am 15. 8. 1795. Anm. d. Ü.

Liebhhabermusikern offeriert hatte. Die andere, sehr teure und für ein ganz anderes Zielpublikum bestimmte stammte aus London, nämlich „Un livre de Clavecin“, eine Sammlung mit Cembalowerken von Georg Friedrich Händel, für welche Leclerc zwanzig *Livres Tournois* verlangte (und damit ebenso viel wie für eine von François Couperins höchst luxuriösen Cembaloausgaben). Zwei Jahre später wurde in einem weiteren Verzeichnis Leclercs die Palette der ausländischen Cembalomusik auf sechs Werke erweitert: eines von Telemann, eines von Domenico Scarlatti und vier von Händel. Dies belegt Händels außerordentliche Wirkung als Komponist von Cembalowerken, dessen 1720 erschienene acht *Suites de Pieces pour le Clavecin* ein Bestseller waren, der zweimal in London nachgedruckt (1722 und 1725) und parallel dazu in Paris (1735) und Amsterdam (1730) „in Kupffer“ (Mattheson) gestochen wurde. In ganz Europa fand die Sammlung von 1720 eine Aufnahme, welche nur wenigen anderen gedruckten Cembalowerken zu dieser Zeit zuteil wurde. In Leipzig arbeitete Johann Sebastian Bach in der Allemande seiner *Partita* für „Clavir“ Nr. 2 in c-Moll BWV 826 gleich zu Beginn ein deutlich erkennbares Zitat aus Händels Allemande in d-Moll HWV 428 von 1720 ein. Wenn man die Bedeutung der von 1726 bis 1731 entstandenen *Partiten* in Bachs kompositorischer Laufbahn in Betracht zieht (1731 erschienen diese als *Clavir-Übung*, sein erstes wirkliches „Opus 1“, im Selbstverlag), kann man seine Wertschätzung für den Kollegen ermessen, dem er eine solche Huldigung angedeihen ließ.

Der relativ bescheidene Platz von Händels Cembalomusik in den heutigen CD-Einspielungen spiegelt diese außergewöhnliche Verbreitung im barocken Europa kaum wider. Dass es nur wenige Aufnahmen gibt, wäre allerdings eine Übertreibung. Aber wie viele Aufnahmen haben seit der Pionierarbeit Wanda Landowskas 1935 in den Köpfen der Zuhörer Spuren hinterlassen und Vorurteile abgebaut? Wie viele Interpreten haben die Konturen eines der charismatischsten Instrumentalisten des Barockzeitalters hinter der „passiven“ Partitur zum Vorschein kommen lassen? Es gibt zahlreiche zeitgenössische Berichte, aus denen hervorgeht, dass Händel, wohin er auch kam, als Solist sowohl auf dem Cembalo als auch an der Orgel zutiefst beeindruckte. Überall wurde er als „Tastenvirtuose“ bekannt, als Komponist gelangte er erst später zu Ansehen. Domenico Scarlatti, der sich in dieser Hinsicht wirklich nicht zu verstecken brauchte, hörte Händel kurz nach seiner Ankunft in Venedig während eines Maskenballs spielen und rief aus: „Das kann nur der Sachse oder der Leibhaftige sein!“

Die wahre Passion Händels galt der Improvisation auf dem „Clavier“. Er hat sich nie wirklich darum bemüht, seine Kompositionen für Cembalo im Druck veröffentlicht zu sehen. Nicht vor der ambitionierten Sammlung der acht *Suites de Pieces pour le Clavecin* (HWV 426-433) von 1720 (Händel war zu diesem Zeitpunkt fünfunddreißig Jahre alt), und auch später nicht (es ist erwiesen, dass die 1733 erschienene zweite Sammlung mit neun *Suites de Pieces pour le Clavecin* [HWV 434-442] eine vom

Verleger John Walsh vorgenommene Zusammenstellung früherer Werke ist). Und das Jahr 1720, ein entscheidendes Jahr für Händels zielstrebig auf die Oper hin ausgerichteten Werdegang, stellte nun wirklich nicht den besten Moment dar, sich damit zu befassen.

Bezeichnenderweise war *Rinaldo* sein erstes gedrucktes Werk, das einzige vor der 1720 erschienenen Sammlung mit Cembalowerken. 1711 wurde seine erste Oper für die Londoner Bühne zu einem beispiellosen Erfolg, sie zog die Aufmerksamkeit der adeligen Gönner auf sich und bestätigte das Wohlwollen der königlichen Familie gegenüber dem großen Sachsen. Das Publikum war ebenfalls begeistert, das nichts dergleichen je vernommen und gesehen hatte, nämlich ganz große Oper. Angezogen von der eher dürftigen Opernszene in der englischen Hauptstadt war Händel sozusagen in ein „gelobtes Land“ übersiedelt: Es stand ihm frei, sich als Heroe einer Musikgattung zu etablieren, die in allen anderen europäischen Hauptstädten zentrale Bedeutung gewonnen hatte, aber von Purcells Nachfolgern vernachlässigt oder gar verpfuscht worden war.

So zog Händel 1712 wegen der Oper nach London. Für ihn bestand kein Grund zur Eile, er nahm sich Zeit, sich in seiner Wahlheimat zu integrieren, ein solides Netzwerk von Beziehungen und Förderern aufzubauen sowie finanzielle Hindernisse zu umgehen – was ihm einen zweijährigen Aufenthalt gewissermaßen als „Hofkomponist“ im Dienste Henry James Brydges', des Grafen von Carnarvon, in dessen prachtvoller Residenz in Cannons (1717/1718) bescherte. 1719 war es dann schließlich soweit. Eine Gruppe musikliebender Adelige gründete im Februar jenes Jahres die Opernacademie *Royal Academy of Music*, mit dem Auftrag, eine regelmäßige Opernsaison anzubieten, mit Händel als Säule des Unternehmens; ihm zur Seite standen Giovanni Battista Bononcini und Attilio Ariosti. Dies war nun kaum die passende Zeit für Cembalomusik. Im Mai 1719 wies ihn der *Lord Chamberlain* (Großkämmerer) an, die „Stars“ für die neue Opernbühne zu verpflichten. Händel erhielt bei seinem diesbezüglichen Aufenthalt in Dresden Kunde von einer sehr jungen Sopranistin, Francesca Cuzzoni, die u. a. schon in Florenz und Mailand Aufsehen erregt hatte. Er konnte zudem auf seine teure langjährige Freundin, die Sängerin Margherita Durastanti zählen und musste den Altkastraten Senesino davon überzeugen, das Elbflorenz zu verlassen, um als *primo uomo* der neuen englischen Opernszene zu wirken.

Unterwegs erfuhr Händel jedoch, dass eine erstmalige Druckausgabe seiner Cembalowerke in den Niederlanden in Vorbereitung war (die Kompositionen waren bis dahin nur in Abschriften für seine Schüler im Umlauf). Händel war klar, dass die bekannte Musikverlegerin Jeanne Roger, deren Amsterdamer Notendruckerei durch eine äußerst verlegerfreundliche Gesetzgebung geschützt wurde,

Verleger John Walsh vorgenommene Zusammenstellung früherer Werke ist). Und das Jahr 1720, ein entscheidendes Jahr für Händels zielstrebig auf die Oper hin ausgerichteten Werdegang, stellte nun wirklich nicht den besten Moment dar, sich damit zu befassen.

Bezeichnenderweise war *Rinaldo* sein erstes gedrucktes Werk, das einzige vor der 1720 erschienenen Sammlung mit Cembalowerken. 1711 wurde seine erste Oper für die Londoner Bühne zu einem beispiellosen Erfolg, sie zog die Aufmerksamkeit der adeligen Gönner auf sich und bestätigte das Wohlwollen der königlichen Familie gegenüber dem großen Sachsen. Das Publikum war ebenfalls begeistert, das nichts dergleichen je vernommen und gesehen hatte, nämlich ganz große Oper. Angezogen von der eher dürftigen Opernszene in der englischen Hauptstadt war Händel sozusagen in ein „gelobtes Land“ übersiedelt: Es stand ihm frei, sich als Heroe einer Musikgattung zu etablieren, die in allen anderen europäischen Hauptstädten zentrale Bedeutung gewonnen hatte, aber von Purcells Nachfolgern vernachlässigt oder gar verpfuscht worden war.

So zog Händel 1712 wegen der Oper nach London. Für ihn bestand kein Grund zur Eile, er nahm sich Zeit, sich in seiner Wahlheimat zu integrieren, ein solides Netzwerk von Beziehungen und Förderern aufzubauen sowie finanzielle Hindernisse zu umgehen – was ihm einen zweijährigen Aufenthalt gewissermaßen als „Hofkomponist“ im Dienste Henry James Brydges', des Grafen von Carnarvon, in dessen prachtvoller Residenz in Cannons (1717/1718) bescherte. 1719 war es dann schließlich soweit. Eine Gruppe musikliebender Adeliger gründete im Februar jenes Jahres die Opernacademie *Royal Academy of Music*, mit dem Auftrag, eine regelmäßige Opernsaison anzubieten, mit Händel als Säule des Unternehmens; ihm zur Seite standen Giovanni Battista Bononcini und Attilio Ariosti. Dies war nun kaum die passende Zeit für Cembalomusik. Im Mai 1719 wies ihn der *Lord Chamberlain* (Großkämmerer) an, die „Stars“ für die neue Opernbühne zu verpflichten. Händel erhielt bei seinem diesbezüglichen Aufenthalt in Dresden Kunde von einer sehr jungen Sopranistin, Francesca Cuzzoni, die u. a. schon in Florenz und Mailand Aufsehen erregt hatte. Er konnte zudem auf seine teure langjährige Freundin, die Sängerin Margherita Durastanti zählen und musste den Altkastraten Senesino davon überzeugen, das Elbflorenz zu verlassen, um als *primo uomo* der neuen englischen Opernszene zu wirken.

Unterwegs erfuhr Händel jedoch, dass eine erstmalige Druckausgabe seiner Cembalowerke in den Niederlanden in Vorbereitung war (die Kompositionen waren bis dahin nur in Abschriften für seine Schüler im Umlauf). Händel war klar, dass die bekannte Musikverlegerin Jeanne Roger, deren Amsterdamer Notendruckerei durch eine äußerst verlegerfreundliche Gesetzgebung geschützt wurde,

Auswahl war im Übrigen gar nicht so schlecht: Die Hälfte der vom Komponisten im folgenden Jahr veröffentlichten Stücke war dort bereits enthalten. Was die anderen Stücke des Raubdruckes betrifft, so wurden sie fast alle unter Walshs Aufsicht in Band Zwei neu aufgelegt und noch durch ältere Stücke ergänzt.

Denn nach 1720 hatte Händel kaum noch etwas für Cembalo komponiert. Er veröffentlichte noch zwei große Zyklen für Tasteninstrumente (op. 4 HWV 289-294 und op. 7 HWV 306-311), dabei handelte es sich jedoch um Orgelkonzerte, in denen der Virtuose sein „Instrumentaltheater“ auf einer spektakuläreren Bühne etablierte. Sein Schaffen für Cembalo konzentrierte sich somit auf zwei Zeitabschnitte, nämlich seine Jugend in Halle und den Aufenthalt in Hamburg (das er 1706 verließ, um sich nach Italien zu begeben) sowie auf die beiden Jahre, die er in Cannons verbrachte (1717-1718). Zwei Perioden, in denen er hauptsächlich für seine Schüler komponierte; für zwei königliche Prinzessinnen schrieb er 1738 noch zwei bescheidene Suiten. Seine ihn ganz erfüllende Passion war das Improvisieren.

In der Walsh-/Roger-Ausgabe trugen einige Stücke englische Titel, unter der Aufsicht von Händel wechselte dann die Sprache ins Französische, so findet man etwa die Bezeichnungen „Courante“, „Sarabande“ und „Gigue“, anstelle von „Corrent“, „Saraband“ und „Jigg“. Zeigte dieser Deutsche, der von Italien so durchdrungen war, um England besser erobern zu können, auf diese Weise seine Frankophilie? Das ist oft behauptet worden, ein wenig voreilig. In London wie in Leipzig war es einfach Usus, sich durch die Schreibweise auf das Ursprungsland der Tanzsuite zu beziehen. Um 1700 erhielt der junge Sachse von seinen Lehrmeistern die bereits überholten „Codes“ einer Art „deutsch-französischer“ Suiten, welche für die neumodischen Raffinessen eines Marchands, Leroux, Clérambaults und vor allem Couperins unempfänglich war. Und es ist kein Zufall, dass die acht Suiten, die er für die Veröffentlichung auswählte, demonstrativ von der traditionellen Abfolge der französischen Suite abweichen.

Keine andere Sammlung mit Kompositionen für Tasteninstrumente nahm sich damals so viele Freiheiten gegenüber dem althergebrachten Formtypus der französischen Suiten heraus, keine kombinierte acht dermaßen unterschiedlich gestaltete Suiten miteinander. Nur die Suite Nr. 4 in e-Moll HWV 429 bietet die herkömmliche Reihenfolge Allemande-Courante-Sarabande-Gigue, aber dieser geht eine ausgedehnte Fuge voraus, die kein Cembalist in Paris oder Versailles jemals dort platziert (oder auch nur komponiert) hätte. 1720 besaßen Themen und Variationen wie die der Suiten in d-Moll HWV 428 und E-Dur HWV 430 keine Entsprechung im französischen Cembalo-Repertoire, aber Rameau hat sich in seinen *Niais de Sologne* an letztere erinnert. Eine beeindruckende Ouvertüre *à la française* als Kopfsatz der Suite in g-Moll? Das lullysche Modell war nur ein vager Gemeinplatz, als Händel diese komponierte.

Was für eine feine Durchsetzung hingegen mit corellischen Raffinessen im Adagio, dem Kopfsatz der Suite in F-Dur HWV 427: ein Bündel sanfter Arabesken, ganz als gegenläufige Melodiebögen gestaltet, in denen das Cembalo bei der rechten Hand regelrecht zur Violine wird. Die gesamte Suite ist eine rein italienische Sonate, welche von einer neuen Fuge gekrönt wird, einer von Händels „feel-good fugues“ (Wohlfühl-Fugen), wie Richard Wigmore dies so nett bezeichnete. Und kein Franzose hätte eine so enge harmonische Wendung geduldet wie die, die Händel zwischen dem dritten Satz der Suite und dieser Fuge einbrachte (einen Halbschluss auf einem A-Dur-Akkord, mit einem Cis sowie dem übergangslos auf einem C intonierten Fugenthema).

Frankophil, sagten Sie? Was wäre, wenn die Frage im Ermessen des Interpreten läge? 1984 passte Scott Ross die sogenannten *Acht Großen Suiten* (die gebräuchliche Bezeichnung für die Sammlung von 1720) an die Sonne von Versailles an, mit deutlicher Eleganz sowie einem hohen Anspruch auf Klarheit insgesamt, was Wunder wirkte (Doppelalbum Erato). Eine „Belichtung“, die mehr als eine Dimension dieser Sammlung im Schatten ließ, die anderen hingegen sublimierte, eine sehr subjektive Wahl, die aber mit einer in der Schallplattenlandschaft beispiellosen Meisterschaft vertreten wurde. Eine kuriose Diskographie ist das, insgesamt betrachtet. Es mangelt nicht an Aufnahmen, jedes Jahrzehnt bringt einige hervor, aber selten von den herausragendsten Cembalisten ihrer Generation.

Die Ausnahmeeinspielungen von Scott Ross erhielten von der internationalen Kritik jeglichen erdenklichen Beifall sowie alle möglichen Auszeichnungen, ohne dabei jedoch die notwendige dauerhafte Rehabilitierung Händels als Komponisten von Cembalowerken zu bewirken. Denn Gustav Leonhardts Stimme war noch allgegenwärtig vernehmbar. Der holländische Meistercembalist mied Händel ostentativ; dessen Musik blieb ein blinder Fleck in seiner ansonsten umfassenden Vision des barocken Repertoires für Tasteninstrumente. Der schlecht informierte Schüler, der eine Suite aus dem Jahr 1720 in den Unterricht mitbrachte, wurde mit einigen grundsätzlichen Bemerkungen zurechtgewiesen und auf den rechten cembalistischen Weg zurückgeführt. Warum sollte man Zeit mit diesen Kompositionen verschwenden, wenn Bachs Musik doch so viel Aufmerksamkeit und unermüdliche Anstrengungen erfordert? Eine kategorische Schlussfolgerung, jedoch mit schräger Perspektive. Welcher Komponist würde gestärkt daraus hervorgehen? Von Schülern bis hin zu Schülern der Schüler beließ das Anathema des „Papstes der Alten Musik“ den Komponisten von Cembalowerken Händel in seinem Fegefeuer, zu einer Zeit, in der dessen Opern wacker ihre Rechte auf der Opernbühne zurückeroberten. Und das war eben das Problem. In den Augen des Calvinisten Leonhardt gab es keine Rettung für den Komponisten Händel, der nur von der Oper träumte.

Wie konnte man also eine Rehabilitierung Händels als Komponisten von Cembalomusik erreichen? Kurz nach der Veröffentlichung seines Doppelalbums bei Erato wurde Scott Ross von seinem Freund Jacques Merlet die Gelegenheit zu einer Radiodebatte zu diesem Thema offeriert. Merlet, ein energischer Verfechter Alter Musik beim französischen Radiosender France Musique, hatte neben Scott Ross auch den Organisten Xavier Darasse, den Cembalisten Davitt Moroney sowie den sehr jungen Pierre Hantaï eingeladen: „Ich gehörte dummerweise zum Lager derer, die bei Händel die Nase rümpften. Was beweist, wie man man sich ändern kann ... Ein Auslöser für diesen Sinneswandel war die enthusiastische Frage Swjatoslaw Richters, den ich nach einem Konzert aufsuchte und mich dabei als Cembalist vorstellte: ‚Spielen Sie Händel?‘ Bis dahin schien es mir, dass Händel einer jener Komponisten war, die man lieblos herunterspielen konnte, weil es seiner Musik an Tiefe mangelt. Aber wenn Richter sich dafür interessierte ... Vielleicht sollte ich dann mein Urteil revidieren, und die Dinge aus einem anderen Blickwinkel betrachten.“

Darin liegt eine doppelte Ironie. Einerseits verzeichnet die Diskographie mit Händelwerken in den letzten fünfzehn Jahren häufiger Einspielungen von Pianisten (zwölf Neuerscheinungen!) als von Cembalisten. Und drei Jahrzehnte nach Scott Ross ist der engagierteste und leidenschaftlichste Anwalt der Suitensammlung von 1720 zufällig einer von Gustav Leonhardts hervorragendsten Schülern. Um sich von den Gewohnheiten des Hörens oder Notenstudiums zu lösen, um den ganz eigenen Reichtum von Händels Cembalomusik zu erfassen, ohne diesen auf die bekannteren Modelle von Bach oder Scarlatti zu projizieren, hat Pierre Hantaï zehn Jahre lang seine Interpretation von Händels Cembalowerken zur Reife gedeihen und somit dieser Musik erneut die bedeutende Stellung zukommen lassen, welche sie dereinst einnahm.

Gaëtan Naulleau

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Pierre Hantaï Cembalo

Pierre Hantaï wurde 1964 in eine Künstlerfamilie geboren. Als Kind brachten ihm seine Eltern die Malerei nahe, der er sich mit Begeisterung widmete. Die Begegnung mit der Musik Johann Sebastian Bachs bestimmte jedoch seinen weiteren Werdegang. Gustav Leonhardts Cembalo-Einspielungen spielten hierbei eine große Rolle. Erste musikalische Erfahrungen sammelte er im Alter von zehn Jahren, wobei er mit seinen Brüdern oft Kammermusik spielte. Pierre Hantaï übte zunächst alleine an einem kleinen Spinett das ihn interessierende Repertoire ein, und nahm später ein Studium bei dem amerikanischen Cembalisten Arthur Haas auf. Schließlich studierte er zwei Jahre lang bei Gustav Leonhardt auf dessen Einladung hin in Amsterdam. Pierre Hantaï spielte schon sehr früh mit bedeutenden Musikerpersönlichkeiten aus dem Bereich der Alten Musik zusammen, etwa mit den Brüdern Kuijken, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe oder Jordi Savall.

Einer breiteren Öffentlichkeit wurde er mit seiner Einspielung der „Goldberg-Variationen“ von J. S. Bach bekannt; mit diesen hat er seither mehr als hundertmal weltweit konzertiert. Pierre Hantaï hat sich in zahlreichen Einspielungen und Konzerten dem Repertoire des elisabethanischen Zeitalters gewidmet (u. a. Bull, Byrd, Farnaby), ebenso Bach und Couperin. Seine eingehende Beschäftigung gilt ebenfalls dem Werk Domenico Scarlattis, u. a. mit zahlreichen Einspielungen, mit dem Ziel, diesen Komponisten bei den Musikliebhabern noch bekannter zu machen. Sehr geschätzte Partner Pierre Hantaïs auf der Konzertbühne sind Jordi Savall, seine Brüder Marc und Jérôme Hantaï, der Flötist Hugo Reyne, die Violinistin Amandine Beyer wie auch die Cembalisten Skip Sempé, Olivier Fortin, Aapo Häkkinen und Maude Gratton.

Pierre Hantaïs CD-Einspielungen für diverse Labels (Adda, Astrée-Auvidis, Opus 111, Virgin, Mirare) wurden von der Kritik mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, wie etwa dem Gramophone Award, dem Grand Prix du Disque, dem Prix de l'Académie Charles Cros sowie dem Diapason d'Or de l'année. Der Cembalist unterrichtet bei den Alte-Musik-Kursen im französischen Barbaste und gibt Meisterkurse bei verschiedenen Musikakademien, so etwa in Lisieux, bei der Accademia Villa Bossi, der Piccola Accademia di Montisi und der Académie de Villecroze. Pierre Hantaï leitet das Instrumentalensemble Le Concert Français und übernimmt regelmäßig Gastdirigate bei verschiedenen Kammerorchestern.