





**PIERRE HANTAÏ, SKIP SEMPÉ** *clavecins*

**RAMEAU**

1- Ouverture (Les Indes galantes, 1735)	4'41	16- L'Agaçante (Pièces de clavecin en concerts, 1741)	2'35
2- Musette en rondeau (Les Indes galantes)	1'37	17- Prélude (Dardanus)	2'07
3- Menuets (Les Indes galantes)	2'29	18- Tambourins en rondeau (Pièces de clavecin, 1724 - Les Fêtes d'Hébé), 1737	2'15
4- Tambourins (Les Indes galantes)	1'34	19- Menuets dans le goût de la vièle (Platée)	3'34
5- Musette (Platée, 1745)	1'48	20- La Pantomime (Pièces de clavecin en concerts)	4'32
6- Air pour les Polonais (Les Indes galantes)	2'36	21- L'indiscrète (Pièces de clavecin en concerts)	1'24
7- Air pour les Esclaves africains (Les Indes galantes)	1'28	22- Air tendre en duo (Dardanus)	3'00
8- Menuet en rondeau (Zoroastre, 1749)	1'41	23- Les Sauvages (Pièces de clavecin, 1728 - Les Indes galantes)	2'17
9- Chaconne (Dardanus, 1739)	4'12	24- La Timide (Pièces de clavecin en concerts)	3'03
10- Sarabande (Pièces de Clavecin, 1728 - Zoroastre)	3'26	25- Tambourins (Dardanus)	1'55
11- Air très gay (Les Paladins, 1757)	1'45	26- Prélude (Dardanus)	1'40
12- Gavotte (Les Indes galantes)	1'41	27- Chaconne (Les Indes galantes)	5'54
13- Air pour les Bostangis (Les Indes galantes)	1'29	28- Gavotte un peu lente (Les Paladins)	1'08
14- Ouverture (Pygmalion, 1747)	5'07	29- La Marais (Pièces de clavecin en concerts)	2'41
15- Menuet (Hippolyte et Aricie, 1733)	1'03		

Ce programme est une commande de la Cité de la Musique.



# « CACHER L'ART PAR L'ART MÊME »

DENNIS COLLINS

C'est Rameau lui-même qui invite à jouer au clavecin les « symphonies » – les pièces instrumentales – de ses ouvrages dramatiques. En août 1735, deux ans après avoir enfin commencé, à cinquante ans, sa carrière de compositeur lyrique avec *Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique montée à l'Académie royale de musique en octobre 1733, Rameau donne sur la même scène *Les Indes galantes*, le premier et le plus célèbre de ses six opéras-ballets, sur un livret de Louis Fuzelier. Alors qu'il avait publié une « partition in folio » complète de sa tragédie, avec les parties instrumentales réduites généralement sur deux portées, il innove pour son opéra-ballet non seulement en omettant les « scènes » (c'est-à-dire les récitatifs, autrement dit toute l'action – laquelle n'est, il est vrai, qu'un simple prétexte au divertissement), mais en présentant les pièces instrumentales le plus souvent sur deux portées, spécifiquement notées pour le clavecin. « Le Public, écrit-il dans la Préface, aiant paru moins

satisfait des Scenes des INDES GALANTES, que du reste de l'Ouvrage, je n'ai pas crû devoir appeller de son Jugement; & c'est pour cette raison que je ne lui présente ici que les Symphonies entremêlées des Airs chantans, Ariettes, Récitatifs mesurez, Duo, Trio, Quatuor & Chœurs, tant du Prologue, que des trois premieres Entrées, qui sont en tout plus de Quarantevingt Morceaux détachez, dont j'ai formé quatre grands Concerts en differens Tons: Les Symphonies y sont même ordonnées en Pièces de Claveçin, & les Agrémens y sont conformes à ceux de mes autres Pièces de Claveçin. »

La table séparée des « symphonies » des *Indes galantes* comprend donc une petite trentaine de pièces, groupées en quatre « concerts », commençant par l'*Ouverture* et se terminant par la grande *Chaconne*. Ces concerts se composent en grande majorité d'« airs » (instrumentaux), auxquels s'ajoutent gavottes, menuets, rigaudons, tambourins, musettes, etc.

L'*Air pour les esclaves africains* est extrait du troisième concert, conclu par les *Tambourins*.

Rameau ne renouvela jamais cette expérience, et, deux ans plus tard, en 1737, sa deuxième tragédie lyrique, *Castor et Pollux*, parut en partition « réduite » sans mention du clavecin, de même que toutes ses œuvres théâtrales suivantes. Si cette publication des symphonies des *Indes galantes* « ordonnées en pièces de clavecin » reste donc une exception, elle ne reflète pas moins une pratique très courante en France depuis l'époque de Lully. Titon du Tillet, dans *Le Parnasse françois*, écrit ainsi à propos de Marie-Françoise Certain, l'une des plus célèbres clavecinistes de son temps: « Mademoiselle CERTIN étoit amie de Lully. Ce célèbre Musicien lui faisoit jouer sur le Claveçin toutes les Symphonies de ses Opéra, & elle les exécutoit dans la plus grande perfection, de même que toutes les Pièces de Louis Couperin, de Chambonniere & de Marchand. »

En 1689, quand Jean Henry d'Anglebert publie ses *Pièces de clavecin*, il ajoute à ses propres suites « Diverses Chaconnes, Ouvertures, et autres Airs de Monsieur de Lully mis sur cet Instrum<sup>t</sup>. », et s'en explique dans sa préface: « Je n'ay mis des piéces dans ce recüeil que sur quatre tons [...]. J'y ay joint quelques Airs de Monsieur de Lully. Il faut avoüer que les Ouvrages de cet homme incomparable sont d'un goût fort supérieur a tout autre. Comme ils reüssissent avec avantage sur le Claveçin, J'ay cru qu'on me sçauroit gré d'en donner ici plusieurs de différent caractere. »

Plus d'un demi-siècle plus tard, la tradition est encore bien vivante. Claude-Bénigne Balbastre laisse ainsi un *Recueil d'airs choisis de plusieurs opéras accommodés pour*

le clavecin qui comprend plusieurs pièces de Rameau, dont l'*Ouverture de Pygmalion* que Balbastre joua un jour au château de Passy, chez Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière, en présence du compositeur. C'est donc perpétuer une tradition vivace que d'« accommoder » pour le clavecin les pièces instrumentales des autres chefs-d'œuvre dramatiques de Rameau, en partant de l'exemple du compositeur lui-même et de ses contemporains, d'autant que les pièces instrumentales de ces « partitions réduites », même si elles ne sont pas explicitement destinées au clavecin comme celles des *Indes galantes*, y sont généralement notées sur deux portées. La tragédie lyrique *Dardanus* (1739), l'opéra-ballet *Les Fêtes d'Hébé* (1739), les comédies lyriques *Platée* (1745) et *Les Paladins* (1757), l'acte de ballet *Pygmalion* (1747): toutes ces partitions comportent des « symphonies » qui non seulement peuvent très bien se jouer au clavecin, mais étaient pour certaines destinées dès l'origine à l'instrument.

Rameau lui-même n'a en effet pas hésité à « orchestrer » certaines de ses pièces de clavecin pour les réutiliser dans ses opéras. Dans la première édition

*L'un des paradoxes de cette musique est que, pour rester fidèle à son esprit, l'interprète doit se l'approprier, quitte à être infidèle à la lettre.*

des *Indes galantes*, il ajoute ainsi une quatrième entrée aux trois qui avaient été données lors de la première représentation, une « Nouvelle Entrée des Sauvages » qui reprend *Les Sauvages des Nouvelles Suites de pièces de clavecin*, publiées plusieurs années auparavant (vers 1728), pour en faire la *Danse du grand calumet de la paix*. De même, la *Musette en rondeau* et le *Tambourin* de son recueil précédent, les *Pièces de clavecin* de 1724,

reparaissent dans le ballet *Les Fêtes d'Hébé* (1737), où l'on entend aussi la première partie de *L'Entretien des muses*. Ces nombreux « emprunts » – les musicologues en ont dénombré plus d'une douzaine – ne passaient pas inaperçus, et un chroniqueur anonyme alla même jusqu'à écrire en 1739: « Tout le monde convient que ce qu'il y a de meilleur dans le ballet des *Fêtes d'Hébé*, est ce que le Sieur Rameau y a inséré de ses anciennes Pièces de Clavecin. Ce qui marque la fécondité de cet Auteur. » Dans *Dardanus*, lorsque les Phrygiens célèbrent la victoire dans le duo « Paix favorable, paix adorable », c'est au son des *Niais de Sologne* de ce même recueil de 1724. Quant à *La Livri*, des *Pièces de clavecin en concerts* (1741), elle revient dans une *Gavotte en rondeau* de *Zoroastre*. Cette même *Livri* est aussi l'une des cinq pièces dont Rameau donne deux versions dans l'édition originale, une « en concert », pour violon, viole et clavecin, l'autre pour clavecin seul. Et ce ne sont là que des exemples de ce que le claveciniste peut faire avec l'ensemble du recueil: « Ces Pièces exécutées sur le Claveçin seul ne laissent rien à désirer; on n'y soupçonne pas même qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément: c'est du moins l'opinion de plusieurs personnes de gout & du métier que j'ai consultées sur ce sujet, & dont la plupart a bien voulu me faire l'honneur d'en nommer quelques-unes. »

Outre les « symphonies » des opéras, bien d'autres musiques instrumentales se jouent aussi bien au clavecin qu'à d'autres instruments de dessus (avec basse) en cette première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et bon nombre de compositeurs prennent soin d'évoquer cette possibilité en publiant leurs ouvrages. Ainsi Marin

Marais, dans son *Deuxième Livre de pièces de viole* (1701), ou Jacques Hotteterre, dans son *Premier Livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments* (1708, nouvelle édition 1715), ou encore François Couperin, dans les *Concerts Royaux* qui font suite à son *Troisième Livre de pièces de clavecin* (1722).

La plupart des symphonies des *Indes galantes* sont notées à deux voix – dessus et basse –, enrichies de quelques accords. La *Chaconne* n'est cependant pas vraiment jouable sur un seul clavecin. Quant aux deux *Tambourins*, ils comportent une « contrepartie » qui incite à les jouer eux aussi à deux clavecins, comme l'explique François Couperin pour *La Julliet*, dans son *Troisième Livre de pièces de clavecin*. La pièce, comme *La Liéteville* dans le même livre, y est notée sur trois portées au lieu de deux, la portée centrale étant une « Contre partie, si l'on veut », et suivie d'une note explicative: « Cette Pièce se peut joüer sur differens instrumens. Mais encore sur deux Clavecins ou épinètes; sçavoir le sujet avec la Basse sur l'un, et la même Basse avec la contre partie sur l'autre. Ainsi des autres pièces qui pourront se trouver en Trio. » Dès 1705, Gaspard Leroux avait publié ses *Pièces de clavecin* dans un double format, avec, sur la même page, la partition pour clavecin seul et la partition en trio, augmentée d'une contrepartie « ajouté[e] pour le concert ». « La plus part de ces pieces font leur effet à deux Clavessins, L'un jouant le sujet, l'autre la contre partie. » En fin de volume, il « réalise » à titre d'exemple la partie de deuxième clavecin pour six des pièces.

Dans l'« Avis » en tête de son *Concert instrumental sous le titre d'apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725), qui peut

s'exécuter de la même manière, à deux clavecins, Couperin dit qu'il joue lui-même ainsi en famille ou avec ses élèves, « avec une réussite très heureuse ». « La Vérité, ajoute-t-il, est que cela engage à avoir deux exemplaires, au lieu d'un; & deux Clavecins aussi. Mais, je trouve d'ailleurs qu'il est souvent plus aisé de rassembler ces deux instrumens, que quatre personnes, faisant leur profession de la Musique. Deux épinettes à l'unisson (à un plus grand effet près) peuvent servir de même. »

Lorsqu'on joue au clavecin les parties instrumentales destinées au violon ou à la viole, Couperin explique qu'il faut surtout veiller à « remplir » les valeurs longues. « La seule chose qu'il faille observer, c'est de se régler toujours sur la valeur des notes pour les agrémens qui doivent la remplir. Les instrumens d'archet soutiennent les sons; & au contraire, le Clavecin ne pouvant les perpétuer; il faut de toute nécessité battre les cadences, ou tremblemens, & les autres agrémens., tres long temps; & moyennant cette attention l'exécution n'en paroitra pas moins agréable; d'autant que le Clavecin a dans son espèce un brillant, & une netteté qu'on ne trouve gueres dans les autres instrumens. »

Quand ils ne jouent pas en trio, les deux clavecins peuvent aussi dialoguer (comme ici dans la *Chaconne de Dardanus*), jouer à tour de rôle (*Menuets des Indes galantes*), jouer en « soliste », pour l'un, accompagné par une « basse continue » de l'autre (*Air pour les Esclaves africains*), ou même jouer à l'unisson (*Ouverture des Indes galantes*), dans un effet de « plein jeu » renforcé, voire transformer une succession d'accords en un véritable prélude non mesuré (*Prélude de Dardanus*).

Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la musique

n'était pas figée dans sa notation par le compositeur. Elle n'existait, ou du moins ne vivait vraiment que dans l'exécution, et non sur le papier, et appartenait tout autant à l'exécutant qu'au compositeur. Et l'un des paradoxes de cette musique est que, pour rester fidèle à son esprit, l'interprète doit se l'approprier, quitte à être infidèle à la lettre.

En 1727, dans sa célèbre lettre à Houdar de la Motte, pour justifier de ses prétentions sur la scène lyrique, Rameau cite précisément un certain nombre de ses pièces de clavecin qui témoignent de ses facultés, avant de conclure par une maxime que tout claveciniste pourrait faire sienne: « Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien il y a un ou deux ans, et comment j'ai rendu ces titres: Les Soupirs, Les Tendres Plaintes, Les Cyclopes, Les Tourbillons (c'est-à-dire les tourbillons de poussière agités par les grands vents), L'Entretien des Muses, une Musette, un Tambourin, & c. Vous verrez pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse de grandes dépenses de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même. »

## PIERRE HANTAÏ clavecin

Né en 1964, Pierre Hantaï se passionne pour la musique de Bach vers sa dixième année. Sous l'influence de Gustav Leonhardt, il commence à étudier le clavecin, d'abord seul, puis sous la direction de Arthur Haas. Très tôt, il donne ses premiers concerts, seul ou avec ses frères Marc et Jérôme. Il étudie alors deux années à Amsterdam auprès de Gustav Leonhardt, qui l'invite par la suite à jouer sous sa direction. Les années qui suivent le voient collaborer avec de nombreux musiciens et chefs d'ensemble, comme Philippe Herreweghe, les frères Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Désormais, il joue le plus souvent en soliste de par le monde. Il est souvent invité par Jordi Savall et aime également retrouver ses frères et ses amis, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amandine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin ou Jean-Guihen Queyras, pour faire de la musique de chambre. Il a récemment reconstitué l'ensemble qu'il avait fondé dans les années 80, le Concert Français, pour des séries de concerts et un disque consacré aux Suites et Cantates de Bach.

De sa riche discographie, on retiendra ses derniers enregistrements pour Mirare : le *Premier Livre du Clavier bien tempéré*, les *Variations Goldberg* et les *Sonates pour flûte* (avec Hugo Reyne) de Jean Sébastien Bach, trois enregistrements de sonates de Domenico Scarlatti et un disque consacré à François Couperin.





## SKIP SEMPÉ clavecin

Originaire de la Nouvelle-Orléans, Skip Sempé a étudié la musique, la musicologie, l'organologie et l'histoire de l'art aux États-Unis à l'Oberlin Conservatory avant de compléter sa formation à Amsterdam auprès de Gustav Leonhardt. Il fait alors le choix de s'installer en Europe pour aller plus avant dans sa propre redécouverte d'un répertoire connu ou moins connu allant de 1500 à 1750. Rapidement, Skip Sempé s'est fait connaître comme un musicien que les connaissances historiques et organologiques ont conduit à défendre une conception vivante et engagée de l'interprète, alimentée notamment par des recherches pour renouer avec les pratiques d'improvisation particulièrement importantes dans la musique de la Renaissance.

Claveciniste et chef d'orchestre, il a fédéré autour de lui de nombreux musiciens pour former le Capriccio Stravagante en 1986, qui se décline aujourd'hui sous la forme de trois ensembles : Capriccio Stravagante, le Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra et Capriccio Stravagante Les 24 Violons.

Comme soliste, Skip Sempé est particulièrement célébré pour son affinité avec les œuvres de la période élisabéthaine, la littérature française pour clavecin (Chambonnières, d'Anglebert, Forqueray, Louis et François Couperin, Rameau), Bach et Scarlatti, ainsi que pour ses talents d'improvisateur et de transcripteur. Il est régulièrement sollicité comme chef invité, et a été amené à se produire avec Julien Martin, Josh Cheatham, Sophie Gent, Olivier Fortin, Pierre Hantaï, Doron Sherwin, et les ensembles B'Rock, Collegium Vocale de Gand, le Chœur Pygmalion, Chanticleer, Les

Voix Humaines, le Studio de Musique Ancienne de Montreal, le Helsinki Baroque Orchestra et l'Akademie für Alte Musik Berlin.

Ajoutant le rôle de directeur artistique à ses activités de claveciniste, chef d'orchestre, professeur et conférencier, il a fondé en 2006 son propre label, Paradizo, pour lequel il enregistre en soliste ou avec ses ensembles, et coordonne des projets éditoriaux comme l'hommage documenté qu'il a consacré à Wanda Landowska, une musicienne qui l'a beaucoup inspiré, ou un recueil rassemblant ses propres essais sur la musique et l'interprétation.



# « CACHER L'ART PAR L'ART MÊME »

*'The art that conceals art'*

DENNIS COLLINS

It is Rameau himself who invites us to play on the harpsichord the 'symphonies' – the instrumental pieces – from his dramatic works. In August 1735, two years after finally beginning his career as an operatic composer at the age of fifty with *Hippolyte et Aricie*, a *tragédie lyrique* staged at the Académie Royale de Musique in October 1733, Rameau mounted at the same venue *Les Indes galantes*, the first and most famous of his six *opéras-ballets*, on a libretto by Louis Fuzelier. Having published a complete folio score of his tragedy, with the instrumental parts generally reduced onto two staves, he now adopted a novel approach for the *opéra-ballet* by not only omitting the 'scènes' (i.e. the recitatives, in other words all the action – which admittedly is no more than a simple pretext for the *divertissements*), but also presenting the instrumental pieces for the most part on two staves, specifically noted for the harpsichord. 'The public', he writes in the Preface, 'having seemed less satisfied with the *scènes* of *Les Indes galantes* than with the rest of the work, I have not thought it appropriate

to appeal against its judgment; and it is for that reason that I present to it here only the *symphonies* interspersed with the *airs chantants*, *ariettes*, *récitatifs mesurés*, duets, trios, quartets and choruses from both the Prologue and the first three Entrées. In all, these comprise more than eighty separate pieces, which I have organised into four large *concerts* in different keys. The *symphonies* are even arranged as harpsichord pieces, and the ornaments correspond to those of my other harpsichord pieces.'

The separate contents list of the *symphonies* from *Les Indes galantes* thus consists of a little less than thirty pieces, grouped in four 'concerts', starting with the *Ouverture* and ending with the great *Chaconne*. These *concerts* are composed for the most part of (instrumental) 'airs', to which are added gavottes, minuets, rigaudons, tambourins, musettes, and so on. The *Air pour les esclaves africains* is taken from the third concert, which ends with the *Tambourins*.

Rameau never repeated this experiment, and two years later, in 1737, his second *tragédie lyrique*, *Castor et*

*Pollux*, appeared in a ‘reduced’ score with no mention of the harpsichord, as did all his subsequent works for the theatre. If this publication of the *symphonies* from *Les Indes galantes* ‘arranged as harpsichord pieces’ therefore remained an exception, it nevertheless reflects a practice that had been extremely widespread in France since the time of Lully. Thus Titon du Tillet, in *Le Parnasse françois*, writes of Marie-Françoise Certain, one of the most celebrated harpsichordists of her time: ‘Mademoiselle Certin [sic] was a friend of Lully’s. That famous musician had her play on the harpsichord all the *symphonies* from his operas, and she performed them to perfection, as she did all the pieces of Louis Couperin, Chambonnières, and Marchand.’

In 1689, when Jean Henry d’Anglebert published his *Pièces de clavecin*, he added to his own suites ‘Divers chaconnes, ouvertures, and other airs by Monsieur de Lully arranged for this instrument’, and explained in his preface: ‘I have included in this collection pieces in four keys only . . . I have added to them some airs by Monsieur de Lully. It must be acknowledged that the works of that incomparable man are far superior to all others in style. Since they may be played most successfully on the harpsichord, I thought my readers would be grateful if I gave several of different characters here.’

More than half a century later, the tradition was still very much alive. For example, Claude-Bénigne Balbastre left a *Recueil d’airs choisis de plusieurs opéras accommodés pour le clavecin* (Collection of select airs from several operas arranged for the harpsichord) which includes a number of pieces by Rameau, including the *Ouverture*

from *Pygmalion* which Balbastre had once played at the château of Passy, the residence of Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière, in the composer’s presence. We are therefore perpetuating an enduring tradition when we arrange for harpsichord the instrumental pieces from Rameau’s other dramatic masterpieces, following the example of the composer himself and his contemporaries, especially as the instrumental pieces of these ‘reduced scores’, even if they are not explicitly designated for harpsichord like those from *Les Indes galantes*, are generally notated on two staves. The *tragédie lyrique Dardanus* (1739),

the *opéra-ballet Les Fêtes d’Hébé* (1739), the *comédies lyriques Platée* (1745) and *Les Paladins* (1757), the *acte de ballet Pygmalion* (1747): all these scores include *symphonies* which are not only perfectly playable on the harpsichord, but in certain cases were in fact originally intended for the instrument.

*One of the paradoxes of this music is that, to remain faithful to its spirit, the interpreter must appropriate it for himself, even if that means being unfaithful to the letter.*

For Rameau himself did not hesitate to ‘orchestrate’ some of his harpsichord pieces for use in his operas. In the first edition of *Les Indes galantes*, for example, he added a fourth entrée to the three which had been given at the first performance, a ‘Nouvelle Entrée des Sauvages’ that incorporates the piece *Les Sauvages* from the *Nouvelles Suites de pièces de clavecin* published several years earlier (around 1728) to transform it into the *Danse du grand calumet de la paix* (Dance of the great pipe of peace). Similarly, the *Musette en rondeau*

and the *Tambourin* from his previous collection, the *Pièces de clavecin* of 1724, reappear in the ballet of *Les Fêtes d'Hébé* (1737), where we also hear the first part of *L'Entretien des Muses*. These numerous 'borrowings' – musicologists have identified more than a dozen – did not go unnoticed, and an anonymous writer went so far as to observe in 1739: 'Everyone agrees that the best things in the ballet of *Les Fêtes d'Hébé* are what Monsieur Rameau has inserted there from his old harpsichord pieces. Which goes to show how fertile this author is.' In *Dardanus*, when the Phrygians celebrate victory in the duet 'Paix favorable, paix adorable', they do so to the strains of *Les Niais de Sologne* from the same 1724 collection. *La Livri*, from the *Pièces de clavecin en concerts* (1741) recurs in a *Gavotte en rondeau* in *Zoroastre*; it is also one of the five pieces of which Rameau gives two versions in the original edition of his set, one 'en concert' for violin, viol, and harpsichord, the other for solo harpsichord. And these are merely examples of what the harpsichordist can do with the collection as a whole: 'These pieces, if executed on the harpsichord alone, leave nothing to be desired; one does not even suspect that they may be presented in any other way. Such at least is the opinion of several persons of taste and professionals whom I have consulted on this subject, most of whom have gladly done me the honour of naming some of the pieces.'

In the first half of the eighteenth century, not only *symphonies* from the opera but many other instrumental pieces might equally well be played on the harpsichord or on other treble instruments (with a bass instrument), and a fair number of composers made a point of mentioning this possibility when publishing their

works. Among them were Marin Marais in his *Deuxième Livre de pièces de viole* (1701), Jacques Hotteterre in his *Premier Livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments* (1708; new edition, 1715), and François Couperin in the *Concerts Royaux* printed after his *Troisième Livre de pièces de clavecin* (1722).

Most of the *symphonies* from *Les Indes galantes* are notated in two voices (treble and bass), enriched by a few chords. However, the *Chaconne* is not really playable on a single harpsichord. As for the two *Tambourins*, they include a 'contrepartie' (countermelody) which suggests they too should be played on two harpsichords, as Couperin explains in the case of *La Julliet* from his *Troisième Livre de pièces de clavecin*. This piece, like *La Liéteville* in the same third book, is written on three staves instead of two, the middle one being a 'Contre partie, si l'on veut' (an optional countermelody), and followed by an explanatory note: 'This piece may be played on different instruments, but also on two harpsichords or spinets, that is, the subject with the bass on one instrument, and the same bass with the countermelody on the other. The same applies to the other pieces which may be found here presented as trios.' Already, in 1705, Gaspard Leroux had published his *Pièces de clavecin* in a dual format, with, on the same page, the score for solo harpsichord and the score in trio form, supplemented by an additional part 'added for the concert': 'Most of these pieces are effective when performed on two harpsichords, one playing the subject, the other the countermelody.' At the end of the volume, he 'realises' the second harpsichord part for six of the pieces to serve as examples.

In the 'Avis' at the head of his *Concert instrumental sous*

*le titre d'apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* ('The Apotheosis of Lully', 1725), which may be performed in the same way, on two harpsichords, Couperin says that he himself plays the music thus with his family or his pupils, 'to excellent effect'. 'It is true', he adds, 'that this necessitates having two scores instead of one, and also two harpsichords. But I find it is often easier to bring together two of these instruments than it is to assemble four professional musicians. Two spinets in unison (though giving less grand an effect) may serve the same purpose.'

When playing on the harpsichord the instrumental parts intended for violin or viol, Couperin explains, performers must above all be sure to 'fill out' the long note values. 'The only thing one must do is always adjust the note-values to the ornaments that must fill them. Stringed instruments sustain their sound, whereas, since the harpsichord cannot prolong it, one must at all costs perform the trills, or shakes, and the other ornaments, at considerable length. If this advice is heeded, the execution will seem no less agreeable, especially as the harpsichord has its own variety of brilliance, and a clarity scarcely to be found in the other instruments.'

When they are not playing in trio texture, the two harpsichords may also engage in dialogue (as here in the *Chaconne* from *Dardanus*), play turn about (*Menuets* from *Les Indes galantes*), play with one as 'soloist' accompanied by a 'basso continuo' on the other (*Air pour les Esclaves africains*), or even play in unison (*Ouverture* of *Les Indes galantes*), producing a reinforced

'plein jeu' effect, or indeed transform a succession of chords into a veritable unmeasured prelude (*Prélude* from *Dardanus*).

In the first half of the eighteenth century, music was not set in stone by the composer's notation. It existed, or at least truly came alive, only in performance, and not on paper, and was quite as much the performer's property as the composer's. And one of the paradoxes of this music is that, to remain faithful to its spirit, the interpreter must appropriate it for himself, even if that means being unfaithful to the letter.

In the famous letter of 1727 to Houdar de la Motte justifying his aspirations to write an opera, Rameau specifically mentions a number of his harpsichord pieces that testify to his abilities, before concluding with a maxim that might well be adopted by every harpsichordist: 'You need only come to hear to how I depicted the singing and dancing of the Savages who appeared at the Théâtre Italien a year or two ago, and how I rendered these titles: *Les Soupirs* [The sighs], *Les Tendres Plaintes* [The tender laments], *Les Cyclopes* [The Cyclops], *Les Tourbillons* (that is to say, the eddies of dust set swirling by high winds), *L'Entretien des Muses* [The conversation of the Muses], a *Musette*, a *Tambourin*, and so forth. You will then see that I am no novice in the art, and above all that I do not ostentatiously display my learning in my productions, where I endeavour to conceal art by art itself.'

*Translation: Charles Johnston*



## PIERRE HANTAÏ harpsichord

Born in 1964, Pierre Hantaï became passionately devoted to the music of Bach around the age of ten. Thanks to the influence of Gustav Leonhardt, he began to study the harpsichord, alone at first, then guided by the American teacher Arthur Haas. He gave his first concerts at an early age, alone or with his brothers Marc and Jérôme. He then spent two years studying in Amsterdam with Gustav Leonhardt, who subsequently invited him to perform under his direction. In the years that followed he collaborated with many musicians and directors of Baroque ensembles, among them Philippe Herreweghe, the

Kuijken brothers, François Fernandez, Marc Minkowski, and Philippe Pierlot. Nowadays he mostly performs as a soloist around the world. He often appears as a guest with Jordi Savall, and he also enjoys joining his brothers and such friends as Hugo Reyne, Sébastien Marq, Amandine Beyer, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin and Jean-Guihen Queyras to play chamber music. He recently re-formed the ensemble he created in the 1980s, Le Concert Français, for several concerts and a disc of suites and cantatas by Bach.

His extensive discography includes a number of recent recordings for Mirare: the first book of Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier his Goldberg Variations* and his *Flute sonatas* with Hugo Reyne, three discs of sonatas by Domenico Scarlatti, and more recently a programme devoted to the works of François Couperin.

## SKIP SEMPÉ harpsichord

Skip Sempé grew up in New Orleans, studied music, musicology, organology and the history of art in the United States at the Oberlin Conservatory and completed his training in Europe with Gustav Leonhardt in Amsterdam. He remained in Europe to embark on his own pioneering reconsideration of well and lesser-known repertoire ranging from 1500-1750.

Sempé quickly earned a reputation as a musician whose knowledge of historical instrumental techniques provided the basis for a renewed interpretive conception of sonority and improvisation that had its origins in the music of the Renaissance.

Harpsichordist and conductor, he created *Capriccio*



Stravagante in 1986, which now includes three ensembles: Capriccio Stravagante, the Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra and Capriccio Stravagante Les 24 Violins. Skip Sempé is particularly known for his interpretations of the French classical harpsichord literature including Chambonnières, d'Anglebert, Forqueray, Louis and François Couperin and Rameau, for his adventurous Bach and Scarlatti, and for the earlier virginalist repertoire of Byrd and his contemporaries. He is regularly invited as a guest director, and has performed with Julien Martin, Josh Cheatham, Sophie Gent, Olivier Fortin, Pierre Hantaï, Doron Sherwin, and the ensembles B'Rock, Collegium Vocale Gent, Chœur Pygmalion, Chanticleer, Les Voix Humaines, the Studio de Musique Ancienne de Montreal, the Helsinki Baroque Orchestra and the Akademie für Alte Musik Berlin.

In founding the Paradizo label in 2006, Skip Sempé adds the role of impresario and recording producer to his ever-growing list of activities as harpsichordist, musical director of Capriccio Stravagante, guest musical director, teacher, coach and lecturer. Paradizo also undertakes special projects, including a documented homage to Wanda Landowska and a volume of Skip Sempé's Essays on Music and Performance.

# „CACHER L'ART PAR L'ART MÊME”

oder *Die Kunst des Verbergens*

DENNIS COLLINS

Jean-Philippe Rameau selbst fordert dazu auf, die „*symphonies*“, d. h. die Instrumentalstücke seiner Bühnenwerke, auf dem Cembalo zu spielen. Im Oktober 1733 gibt er im Alter von fünfzig Jahren sein spätes Debüt als Opernkomponist mit der *tragédie lyrique Hippolyte et Aricie*, die in der *Académie royale de musique* uraufgeführt wird. Zwei Jahre später, im August 1735, präsentiert er am selben Theater *Les Indes galantes*, die erste und berühmteste seiner insgesamt sechs *opéras-ballets*, nach einem Libretto von Louis Fuzelier. Während Rameau von seiner *tragédie* eine vollständige „Partitur im Folioformat“ veröffentlicht hatte, bei der die Instrumentalstimmen in der Regel auf zwei Notensysteme reduziert sind, geht er bei seiner *opéra-ballet* neue Wege. Er lässt nicht nur die sogenannten „*scènes*“ aus (d. h. die Rezitative, oder anders ausgedrückt, die gesamte Handlung, die eigentlich nur den Vorwand für das *Divertissement* liefert), sondern notiert auch die Instrumentalstücke meistens in zwei eigens für das Cembalo eingerichteten Notensystemen. Rameau schreibt in seiner Vorrede: „Da das Publikum mit den *Scènes* der INDES GALANTES weniger zufrieden schien als mit dem übrigen Werk, glaubte ich nicht, mich gegen sein Urteil verwahren zu müssen; & aus diesem Grunde präsentiere ich ihm hier nur die sowohl aus dem Prolog als auch aus den drei ersten *Entrées*

entnommenen, mit den gesungenen *Airs*, Arietten, *Récitatifs mesurez* [Form des französischen Rezitativs], mit dem Duo, Trio, Quartett & Chören vermischten *Symphonies*, das sind insgesamt mehr als achtzig Einzelstücke, aus denen ich vier große Konzerte in unterschiedlichen Tonarten zusammengestellt habe. Die *Symphonies* sind da sogar als Cembalostücke eingerichtet, & die Verzierungen entsprechen dort denen meiner anderen Cembalostücke.“

Das separate Verzeichnis der „*symphonies*“ aus *Les Indes galantes* umfasst also annähernd dreißig, in vier „*concerts*“ aufgeteilte Stücke; diese Konzerte beginnen mit der *Ouverture* und enden mit einer großen *Chaconne*. Zum Großteil setzen sich diese Konzerte aus (instrumentalen) „*airs*“ zusammen, zu denen Gavotten, Menuette, *rigaudons*, *tambourins*, Musetten usw. hinzukommen. Das *Air pour les esclaves africains* ist dem dritten, mit den *Tambourins* schließenden Konzert entnommen.

Rameau hat dieses Experiment nie wiederholt; zwei Jahre später (1737) erschien, ebenso wie all seine nachfolgenden Werke für das Theater, *Castor et Pollux*, seine zweite *tragédie lyrique*, in einer „reduzierten“ Partitur ohne Erwähnung des Cembalos. Wenn auch diese Veröffentlichung der „als Cembalostücke eingerichteten“ *symphonies* aus *Les Indes galantes* also eine Ausnahme bleibt, spiegelt



sie doch eine in Frankreich seit Lullys Zeiten weit verbreitete Praxis wider. So schreibt Titon du Tillet in *Le Parnasse françois* über Marie-Françoise Certain, eine der berühmtesten Cembalistinnen ihrer Zeit: „Mademoiselle CERTIN war eine Freundin Lullys. Dieser berühmte Musiker ließ sie alle *Symphonies* seiner Opern auf dem Cembalo spielen, & sie gab sie in größter Vollkommenheit wieder, ebenso wie alle Stücke Louis Couperins, Chambonnieres & Marchands.“

Als Jean Henry d'Anglebert 1689 seine *Pièces de clavecin* veröffentlicht, fügt er seinen eigenen Suiten „Diverses Chaconnes, Overtures, et autres Airs de Monsieur de Lully mis sur cet Instrum<sup>t</sup>“ (Verschiedene Chaconnen, Overtüren, und andere für dieses Instrum<sup>t</sup> eingerichtete Airs Monsieur de Lullys) hinzu. In seiner Vorrede erklärt er dazu: „In diese Sammlung habe ich nur Stücke in vier Tonarten aufgenommen [...]. Ich habe einige Airs Monsieur de Lullys hinzugefügt. Man muss zugeben, dass die Werke dieses unvergleichlichen Mannes allen anderen an Geschmack weit überlegen sind. Da sie auf dem Cembalo vortrefflich reüssieren, glaubte ich, dass man es mir danken würde, wenn ich hier mehrere Stücke unterschiedlichen Charakters angäbe.“

Über ein halbes Jahrhundert später ist diese Tradition noch sehr lebendig. So hinterlässt Claude-Bénigne Balbastre ein *Recueil d'airs choisis de plusieurs opéras accommodés pour le clavecin* (Sammlung ausgewählter Airs mehrerer für das Cembalo bearbeiteter Opern), einschließlich mehrerer Stücke Rameaus, darunter die *Ouverture* aus *Pygmalion*, welche Balbastre einmal bei Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière im Schloss Passy in Gegenwart des Komponisten gespielt hatte.

Mit der „Bearbeitung“ für Cembalo der

Instrumentalstücke aus den anderen großen Bühnenwerken Rameaus nach dem Vorbild des Komponisten selbst sowie seiner Zeitgenossen wird somit eine lebendige Tradition weitergeführt, zumal die Instrumentalstücke dieser reduzierten Partituren, auch wenn sie nicht explizit für das Cembalo gedacht sind wie bei *Les Indes galantes*, darin in der Regel in zwei Systemen notiert sind. Die *tragédies lyriques* *Castor et Pollux* (1737) und *Dardanus* (1739), die *opéra-ballet* *Les Fêtes d'Hébé* (1739), die *comédies lyriques* *Platée* (1745) und *Les Paladins* (1757), der *acte de ballet* *Pygmalion*

(1747), all diese Partituren beinhalten „*symphonies*“, die sich nicht nur sehr gut für das Spiel auf dem

*Und so zählt es zu den Paradoxa dieser Musik, dass für den Interpreten Werktreue hier nicht gleich Notentreue ist.*

Cembalo eignen, sondern von denen einige sogar von vornherein für das Instrument komponiert wurden. Tatsächlich hatte Rameau selbst keinerlei Bedenken, einige seiner Cembalostücke für eine Weiterverwendung in seinen Opern zu „instrumentieren“. In der ersten Ausgabe von *Les Indes galantes* fügt er etwa den drei anderen, bei der Uraufführung gespielten *Entrées* eine vierte hinzu, eine „Nouvelle Entrée des Sauvages“, die auf das mehrere Jahre zuvor (um 1728) veröffentlichte Stück *Les Sauvages* aus den *Nouvelles Suites de pièces de clavecin* zurückgreift. Daraus wird dann die *Danse du grand calumet de la paix*. Ebenso erscheinen aus seiner früheren, 1724 erschienen Sammlung *Pièces de clavecin* die *Musette en rondeau* und das *Tambourin* im Ballett *Les Fêtes d'Hébé* (1737); der erste Teil des *Entretien des muses* ist dort gleichfalls vertreten. Diese zahlreichen „Entlehnungen“, von denen Musikwissenschaftler mehr als ein Dutzend

ausfindig gemacht haben, blieben nicht unbemerkt. Ein anonymes Chronist kommentierte 1739 gar: „Alle sind sich darin einig, dass das Beste an dem Ballett *Les Fêtes d'Hébé* die Stücke sind, die Herr Rameau aus seinen früheren Cembalostücken dahinein übernommen hat. Ein Beweis für die schöpferischen Kräfte dieses Komponisten.“ Wenn die Phrygier in *Dardanus* den Sieg mit dem Duett „Paix favorable, paix adorable“ feiern, dann erklingt dazu die Musik des aus eben dieser Sammlung von 1724 stammenden Cembalostückes *Les Niais de Sologne. La Livri* aus den *Pièces de clavecin en concerts* (1741) taucht hingegen erneut in einer *Gavotte en rondeau* bei *Zoroastre* auf. Diese *Livri* gehört ebenfalls zu den fünf Stücken, von denen Rameau in der Originalausgabe zwei Fassungen bringt, eine „en concert“ für Violine, Viola da Gamba und Cembalo, die andere für Cembalo allein. Und dies sind nur Beispiele für die dem Cembalisten frei gestellten Verwendungsmöglichkeiten der ganzen Sammlung: „Diese Stücke können auf dem Cembalo allein gespielt werden und lassen dabei nichts zu wünschen übrig; man vermutet noch nicht einmal, dass sie irgendeiner anderen Annehmlichkeit bedürfen: Dies ist zumindest die Ansicht einiger Persönlichkeiten mit Geschmack & Fachkenntnis, die ich in dieser Angelegenheit um Rat gefragt habe, & von denen die meisten mir freundlicherweise die Ehre erwiesen haben, einigen dieser Stücke einen Namen zu geben.“

Abgesehen von den „*symphonies*“ der Opern können in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts viele weitere Instrumentalstücke ebenso gut auf dem Cembalo gespielt werden wie auch auf anderen Diskantinstrumenten (mit Bass), und etliche Komponisten weisen mit Bedacht bei der Veröffentlichung ihrer Werke auf diese Möglichkeit hin. So etwa Marin Marais in seinem *Deuxième Livre de pièces de viole* (1701) oder Jacques Hotteterre in seinem *Premier Livre de pièces pour la flûte traversière et autres*

*instruments* (1708, neu aufgelegt 1715), oder auch François Couperin in den *Concerts Royaux*, die auf sein *Troisième Livre de pièces de clavecin* (1722) folgen. Der größte Teil der *symphonies* aus *Les Indes galantes* ist zweistimmig für Diskant und Bass notiert und um einige Akkorde erweitert. Die *Chaconne* ist hingegen nicht wirklich auf einem einzigen Cembalo ausführbar. Die beiden *Tambourins* beinhalten ihrerseits eine zweite „*contrepartie*“ (Gegenstimme), sozusagen als Anregung, auch diese beiden Stücke auf zwei Cembali zu spielen, so, wie François Couperin dies für *La Juliette* in seinem *Troisième Livre de pièces de clavecin* erläutert. Das Stück ist dort, ebenso wie *La Liéteville* aus demselben Band, statt in zwei in drei Systemen notiert, wobei das mittlere System eine „*Contre partie, si l'on veut*“ („Gegenstimme, falls gewünscht“) ist. Zur Erklärung folgt: „Dieses Stück kann auf unterschiedlichen Instrumenten gespielt werden. Aber auch auf zwei Cembali oder Spinetten; nämlich das Thema mit dem Bass auf dem einen Instrument und derselbe Bass mit der *contrepartie* auf dem anderen. Gleiches gilt für die anderen Stücke, die als Trio notiert werden können.“ Bereits 1705 hatte Gaspard Leroux seine *Pièces de clavecin* in einem Doppelformat veröffentlicht, dort stehen auf ein und derselben Seite die Noten für Cembalo allein sowie die um eine „für das Konzert hinzugefügte“ *contrepartie* erweiterte Triofassung. „Die meisten Stücke reüssieren gut mit zwei Cembali, wobei das eine das Thema und das andere die *contrepartie* spielt.“ Am Ende des Bandes bringt er exemplarisch für sechs dieser Stücke „Aussetzungen“ der Partie des zweiten Cembalos. In dem „*Avis*“ (Anweisung für den Spieler) am Anfang seines *Concert instrumental sous le titre d'apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (Instrumentalkonzert unter dem Titel Apotheose zum unsterblichen Gedächtnis des unvergleichlichen

Monsieur de Lully) (1725), das in gleicher Weise auf zwei Cembali gespielt werden kann, schreibt Couperin, dass er selbst so im Familienkreise oder mit seinen Schülern spiele, „mit einem sehr schönen Erfolg“. Und Couperin weiter: „Die Wahrheit ist nämlich, dass man so genötigt ist, zwei Exemplare zu haben, anstatt nur eines & auch zwei Cembali. Aber ich finde im Übrigen, dass es oft einfacher ist, diese beiden Instrumente zusammenzubringen als vier Personen, deren Beruf die Musik ist. Zwei Spinette im Einklang (auch wenn die klangliche Wirkung etwas geringer ausfällt) können genauso dienlich sein.“

Wenn man die für die Violine oder Viola da Gamba gedachten Instrumentalstimmen auf dem Cembalo spielt, so erklärt Couperin, dann müsse man vor allem darauf achten, die langen Notenwerte „auszufüllen“. „Das Einzige, was man beachten muss, ist ein stetes Ausrichten der Verzierungen nach dem Notenwert, den sie ausfüllen sollen. Die Streichinstrumente können die Töne aushalten; & im Gegensatz dazu muss man, da das Cembalo dies nicht kann, unbedingt trillern oder Triller unterschiedlicher Art anbringen, & die anderen Verzierungen über sehr lange Zeit, & wenn man dies beachtet, wird die Wiedergabe nicht weniger pläsiert erscheinen, zumal das Cembalo in seiner Art eine Brillanz besitzt, & eine Klarheit, wie man sie kaum bei den anderen Instrumenten findet.“

Wenn sie nicht die Triofassung spielen, können die beiden Cembali auch Zwiesprache halten (wie hier in der *Chaconne* aus *Dardanus*) oder abwechselnd spielen (in den *Menuets* aus *Les Indes galantes*), ein Instrument kann auch „solistisch“ hervortreten mit „Generalbass“-Begleitung des anderen (bei dem *Air pour les Esclaves africains*); sie können selbst im Unisono spielen (die *Ouverture* aus *Les Indes galantes*), mit einem verstärkten „*plein jeu*“-Effekt oder sogar eine Akkordfolge in ein

regelrechtes *prélude non mesuré* (taktfrei notiertes Präludium) verwandeln (das *Prélude* aus *Dardanus*).

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Musik von dem Komponisten in der Notation nicht starr fixiert. Nicht das, was auf dem Papier stand, verhalf ihr zu wirklichem Leben, sondern nur die Wiedergabe auf dem Instrument; die Musik gehörte ebenso sehr dem Interpreten wie dem Komponisten. Und so zählt es zu den Paradoxa dieser Musik, dass für den Interpreten Werktreue hier nicht gleich Notentreue ist: Will er also den Geist der Musik respektieren, muss er sie sich ganz zu eigen machen, selbst wenn dies Verzicht auf unbedingten Notengehorsam bedeutet.

Rameau führt 1727 in seinem berühmten Brief an Houdar de la Motte zur Rechtfertigung seiner Bühnenambitionen einige seiner Cembalostücke als Beweis für seine Fähigkeiten an und beschließt den Brief mit einer *Maxime*, die jeder Cembalist für sich übernehmen könnte: „Es liegt allein an Euch, Euch selbst einen Eindruck davon zu verschaffen, wie ich den Gesang und Tanz der Wilden, die im *Théâtre Italien* vor ein oder zwei Jahren auftraten, charakterisiert und wie ich diese Titel wiedergegeben habe: *Les Soupirs* [die Seufzer], *Les Tendres Plaintes* [die zarten Klagen], *Les Cyclopes* [die Zyklopen], *Les Tourbillons* (das heißt, die vom stürmischen Wind herumgetriebenen Staubwirbel), *L'Entretien des Muses* [das Gespräch der Musen], eine *Musette*, ein *Tambourin*, &c. Dann werdet Ihr sehen, dass ich in der Kunst kein Neuling bin und dass es vor allem nicht so scheint, als machte ich von meiner Gelehrsamkeit viel Aufhebens in meinen Werken, in denen ich eher danach trachte, die Kunst durch die Kunst selbst zu verbergen.“

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

## PIERRE HANTAÏ Cembalo

---

Pierre Hantaï (\* 1964) begeisterte sich schon als Zehnjähriger für Bachs Musik. Zunächst eignete er sich das Cembalospiele allein an unter dem Einfluss Gustav Leonhardts, ein Studium bei Arthur Haas schloss sich an. Erste Konzertauftritte, allein oder zusammen mit seinen Brüdern Marc und Jérôme, folgten schon sehr bald. Nach einem zweijährigen Studium bei Gustav Leonhardt in Amsterdam konzertierte Pierre Hantaï anschließend regelmäßig unter der musikalischen Leitung seines Lehrers. In den folgenden Jahren arbeitete Hantaï mit zahlreichen Musikkollegen und Dirigenten zusammen, darunter Philippe Herreweghe, die Gebrüder Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski sowie Philippe Pierlot. Heutzutage ist Pierre Hantaï vor allem als weltweit gefragter Konzertsolist tätig. Jordi Savall lädt ihn häufig ein; sehr geschätzte kammermusikalische Partner Pierre Hantaïs sind zudem seine Brüder, aber auch seine Freunde Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amandine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin oder Jean-Guihen Queyras.

Kürzlich erst hat Pierre Hantaï das von ihm in den 1980er Jahren gegründete Ensemble Le Concert Français für Konzertauftritte und die Aufnahme einer CD mit Suiten und Kantaten J. S. Bachs neu formiert.

Aus Hantaïs umfangreicher Diskographie sind seine jüngsten Einspielungen für Mirare hervorzuheben: Teil I des Wohltemperierten Klaviers, die Goldberg-Variationen sowie, zusammen mit Hugo Reyne, die Flötensonaten von Johann Sebastian Bach, drei CDs mit Sonaten Domenico Scarlattis sowie eine CD mit Werken François Couperins.



## SKIP SEMPÉ Cembalo

Skip Sempé wuchs in New Orleans auf und studierte Musik, Musikwissenschaften, Instrumentenkunde und Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten am Oberlin Conservatory; seine Ausbildung schloss er mit einem Studium bei Gustav Leonhardt in Amsterdam ab. Anschließend blieb Skip Sempé in Europa, denn er hatte sich die eigene Erkundung und Neuerschließung bekannter, aber auch eher unbekannter Repertoires aus der Zeit zwischen 1500 und 1750 zum Ziel gesetzt. Er machte sich sehr schnell einen Namen als profunder Kenner historischer Instrumente und ihrer Spieltechniken und schuf damit die Grundlage für eine neuartige, in der Renaissancemusik wurzelnde Interpretations- und Improvisationspraxis.

Sempé ist zugleich Cembalist und Dirigent. In dieser Eigenschaft gründete er 1986 *Capriccio Stravagante*, unter dessen Dach derzeit drei Ensembles vertreten sind: *Capriccio Stravagante*, das *Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra* sowie das Ensemble *Capriccio Stravagante Les 24 Violons*.

Besonders bekannt ist Sempé für seine Interpretationen französischer Cembalomusik, darunter Kompositionen von de Chambonnières, d'Anglebert, Forqueray, Louis sowie von François Couperin und Rameau, aber auch für seine von Experimentierfreude geprägten Interpretationen der Musik Bachs und Scarlattis sowie der frühen Virginalkompositionen William Byrds und dessen Zeitgenossen.

Skip Sempé wird regelmäßig zu Gastdirigaten eingeladen und arbeitet mit namhaften Künstlerinnen und Künstlern sowie internationalen Ensembles zusammen, darunter Julien Martin, Josh Cheatham, Sophie Gent, Olivier Fortin,

Pierre Hantaï, Doron Sherwin, die Ensembles B'Rock, das Collegium Vocale Gent, der Chor des Ensembles Pygmalion, Chanticleer, Les Voix Humaines, das Studio de Musique Ancienne de Montréal, das Helsinki Baroque Orchestra sowie die Akademie für Alte Musik Berlin.

Seit der Gründung seines eigenen Labels *Paradizo* 2006 wirkt Skip Sempé auch noch als Impresario und Schallplattenproduzent, zusätzlich zu all seinen anderen Tätigkeiten als Cembalist, musikalischer Leiter von *Capriccio Stravagante*, Gastdirigent, Lehrer, Coach und Vortragsredner... *Paradizo* beschränkt sich nicht nur auf die herkömmlichen editorischen Aufgaben eines Labels, sondern brachte beispielsweise ein Multimedia-Projekt als Hommage an Wanda Landowska heraus, zudem ist eine Buchveröffentlichung mit Skip Sempés gesammelten Essays über Musik und ihre Interpretation geplant.





Monsieur Rameau  
Louis Carrogis (1717-1806), dit Carmontelle

Musée Condé, Chantilly  
© RMN-GP (Domaine de Chantilly)  
René-Gabriel Ojéda

**Instruments :**

Laurent Soumagnac, Chaumont en Vexin 2008, inspiré de l'école lyonnaise  
Philippe Humeau, Barbaste 1983, d'après Antoine Vater, Paris 1738  
Philippe Humeau, Barbaste 2006, d'après Christian Zell, Hamburg 1728

Nous tenons à remercier les personnes qui ont rendu possible ce projet :

Emmanuel Hondré de la Cité de La Musique, qui en a eu l'idée et sans qui peut-être rien de tout ceci n'aurait vu le jour; Jean-Michel Lejeune et Gilbert Langlois, directeurs du théâtre d'Arras pour leur accueil; Xavier Janda pour son dévouement et sa gentillesse; Yoann Moulin et Olivier Spilmont, qui par leur aide pendant les séances d'enregistrement ont allégé notre tâche; Céline Grangey pour son grand travail et sa patience infinie, et Yves Rechsteiner, dont nous avons consulté avec intérêt l'édition pour orgue des opéras de Rameau.

**Photo couverture :** Carole Bellaïche

**Photos livret Pierre Hantaï :** Cécile Lemaire

**Photos livret Skip Sempé :** Régis d'Audeville

---

Enregistrement réalisé en juillet et décembre 2011 au théâtre d'Arras / Accord : Yoann Moulin / Prise de son : Nicolas Bartholomé / Direction artistique et montage : Céline Grangey et Pierre Hantaï / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation graphique : saga illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2012 MIRARE, MIR 164

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)