



CHACONNE

SMITH & HANDEL

GEORGE FRIDERIC HANDEL
Overture to Riccardo Primo

JOHN CHRISTOPHER SMITH
Six Lessons, Op. 3

JULIAN PERKINS

harpsichord

CHANDOS early music



Painting by Johann Zoffany (1733 – 1810) © Gerald Coke Handel Foundation, Foundling Museum, London

John Christopher Smith, c. 1763

- George Frideric Handel** (1685 – 1759)
- 1 **Overture to 'Riccardo Primo, re d'Inghilterra', HWV 456⁵** 3:48
in D major • in D-Dur • en ré majeur
Arranged by the composer
[Largo] – Allegro

John Christopher Smith (1712 – 1795)

premiere recording

Six Suites of Lessons for the Harpsichord, Op. 3
(London, 1755)* [73:55]

Suite No. 1 14:03
in A major • in A-Dur • en la majeur

- 2 Allegro 5:19
- 3 Larghetto 5:18
- 4 Vivace 3:24

Suite No. 2 12:35
in C minor • in c-Moll • en ut mineur

- 5 Andante allegro 5:52
- 6 Allegro 3:22
- 7 Allegro 3:19

	Suite No. 3	10:55
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
8	Andante allegro	4:55
9	Allemande	2:50
10	Allegro	3:09
	Suite No. 4	9:08
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
11	Andante	4:55
12	Allegro	2:05
13	Tempo di Gavotte	2:06
	Suite No. 5	14:00
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
14	Vivace	2:32
15	Allegro	3:40
16	Allegro	2:58
17	Minuetto and five variations	4:47

	Suite No. 6	12:53
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
18	Cappriccio [sic]	2:39
19	Allegro	3:04
20	Andante gustoso	3:11
21	Gigue	3:55
		TT 77:50

Julian Perkins harpsichord

*This collection was first published by the firm of John Walsh junior. In the original edition *Suites* is styled *Suits* on the title page. Both spellings were used synonymously from the late seventeenth century. Julian Perkins has chosen to adopt the modern spelling (*Suites*) throughout this booklet.

Instruments

In this recording, the suites in flat keys are played on the fruity English harpsichord while those in sharp keys are played on the powerful French instrument.

Double-manual harpsichord made by Ferguson Hoey, Oxford 1982,
after eighteenth-century Franco-Flemish models
Compass: FF to g³. Disposition: 2 x 8', 1 x 4', and buff. Manual coupler.
Pitch: A = 415 Hz
Tuning: Young temperament
Kindly loaned by Ivor Bolton
(Tracks 1 – 4 and 14 – 21)

Single-manual harpsichord made by Mabyn and William Bailey, London c. 1770
Compass: FF / GG to f³. Disposition: 2 x 8' and buff.
Restored by Clayson and Garrett in 1980
Pitch: A = 415 Hz
Tuning: Vallotti temperament
Kindly loaned by Mark Ransom
(Tracks 5 – 13)

Harpsichords prepared, maintained, and tuned by Mark Ransom
of The Harpsichord Workshop, London
www.harpsichord-workshop.co.uk



© Andy Craggs (www.andycraggs.com)

Single-manual harpsichord made by Mabyn and William Bailey, London, c. 1770.
The Latin inscription on the name-board seems to read:
'Mabyn et Gulielmus Bailey Londini fecit'.

Smith & Handel

Handel's Successor

If through the clouds appear some
glimm'ring rays,
They're sparks he caught from his great
master's blaze!

David Garrick,
prologue to *The Fairies* (1755)

Music assistants often have a poor press. Franz Süßmayr is known only for his infamous completion of Mozart's Requiem, while Robert Craft is known largely for his role as Stravinsky's assistant. As Handel's amanuensis, John Christopher Smith (1712 – 1795) has suffered a similar fate. Moreover, confusion has prevailed as to his identity. His father shared the same commonplace names and was Handel's original amanuensis.¹ Thus the omens for Smith's musical legacy were poor from the start. This project seeks to reappraise Smith the composer, whose music bubbles over with

brilliance, wit, and charm – not to mention his irresistible penchant for trills!

Born in Ansbach in the same year as Frederick the Great, Jean-Jacques Rousseau, and John Stanley, Smith was the second of four children and came to England in 1720, aged eight. His father, a contemporary of Handel at Halle University, had settled in London four years earlier, at the composer's request. As Handel's amanuensis, Schmidt acted as financial assistant, music publisher, principal music copyist, and director of what would become a considerable team of scribes (he copied *Riccardo Primo* – which features on this recording – and it was among the works he issued and sold). He specialised in the music of Handel and played the viola in his orchestras, but is not known to have composed.² By 1725, his son was probably having keyboard and

¹ Both the father and son anglicised their names from Johann Christoph Schmidt to John Christopher Smith when they came to England. Here I refer to the father by his original German surname and use 'Smith' for the composer.

² The offices of *Private Eye* in Soho are located where Schmidt lived from 1756 to 1763. A plaque on the outside wall mistakenly combines Smith's birth date with Schmidt's death date: 1712 – 1763. Although it seems unlikely that Smith lived here, a copy of his portrait still hangs on the staircase.

composition lessons with Handel. No doubt his operatic exploits allowed Handel scant time for young students (Smith may have been his only pupil to become a professional musician), and Smith's main teachers were Johann Christoph Pepusch (1667 – 1752) and Thomas Roseingrave (1690 / 91 – 1766). He made good progress, for at twenty he published his Op. 1, the first of five sets of keyboard suites, entitled *Suites de Pièces pour le Clavecin*. The precocious Smith was clearly indebted to Handel in copying the title of his 'Eight Great Suites' of 1720, and did so again for his Op. 2 in 1735, three years after Op. 1.

Surprisingly, the Op. 3 recorded here appeared only in 1755, when Smith was a widower of forty-two.³ Little is known of his activities in the preceding twenty years other than that he spent two or three years travelling on the Continent before returning to London in 1751, at Handel's request, and that he was appointed as the first incumbent organist of the Foundling Hospital in 1754. Smith may have been suffering the lingering effects of tuberculosis, and Op. 3 perhaps

³ 1755 saw the publication not only of Smith's Op. 3, but also the first edition of Samuel Johnson's monumental *Dictionary of the English Language* – for which Johnson needed six amanuenses.

forms part of his renaissance;⁴ 1755 marked not only his return to keyboard publications after twenty years, but also his re-entry to the theatre after a similarly long absence. The legendary actor David Garrick had invited him to succeed composers such as Thomas Arne and William Boyce in composing for the Drury Lane Theatre. Smith provided the music for *The Fairies*, an English opera concocted from Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, which came out in February 1755. It was his most successful work and became his calling card; five of his keyboard editions in the 1750s and early 1760s, including Op. 3, announce Smith on their frontispiece as the 'author of the Opera call'd *The Fairies*'. The continental tour may have reawakened his compositional muse, and the incipient blindness of Handel perhaps allowed his second amanuensis more time for his own compositions than would previously have been possible.

What we know about Smith is found primarily in the *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith* by the Rev. William Coxe (Smith was his stepfather

⁴ At eighteen, Smith conversed with leading literary lights, including Pope, Swift, and Gay, whilst recuperating from tuberculosis in Highgate at the home of Dr Arbuthnot – a polymath who had been Queen Anne's physician.

through his second marriage). Published anonymously in 1799, this pithy volume lauds Smith's playing as 'singularly animated and impressive', while in character Smith is described as 'sincere, benevolent, and humane' – although elsewhere, his commercial rival Thomas Linley the elder pejoratively calls him 'a cunning man'. Whatever the truth, Smith seems to have had both a persuasive personality and sharp business acumen. Following a breach between his father and Handel during the last years of the composer's life, he managed to effect a reconciliation between them three weeks before Handel's death. The inheritance which Smith received from his father, who died four years after Handel, included some of the musical instruments that had belonged to Handel and an enormous collection of his music books and manuscripts. Once he had used Handel's oratorios to compile his three *pasticcio* oratorios – works assembled from Handel's music with some linking recitatives by Smith himself – Smith gave most of Handel's manuscripts to George III in what the Handel scholar Percy Young described as 'one of the epochal gestures in musical history'. (They are now in the British Library as part of the Royal Music Library.) This may have ensured the continuance of a handsome royal pension

that Smith seems to have received from his harpsichord pupil, the Dowager Princess of Wales. His retirement was now financially secure; in 1774 he bought a respectable town house in Bath, just off the almost-completed Royal Crescent, where he lived with his second wife until her death, continuing to teach until the age of eighty-one.

As Handel's amanuensis, Smith made a contribution that was considerably more musical than that of his father. From 1754, he collaborated with Stanley in directing the annual Lenten performances of Handel's oratorios that Handel had started in 1747, and so was central in establishing *Messiah* as one of the most loved and performed masterpieces of western music. He was also true to his master's memory; John Mainwaring's ground-breaking biography of Handel was written in 1760, 'under the inspection of Mr Smith'. On his own terms, Smith was possibly the most prolific London-based composer for solo harpsichord of his time. His five keyboard publications proved popular and were issued several times, and he was probably a sought-after teacher. Following Handel's death, he forged a successful career as a vocal composer and his output included ten operas and nine oratorios (including the three *pasticci*). Although the

Oxford Dictionary of National Biography describes the music of Smith as ‘attractive, but undemanding’, his keyboard compositions are often highly virtuosic and evince Scarlattian traits that Smith presumably learnt from Roseingrave – the so-called ‘head of the English cult of Domenico Scarlatti’. Athletic hand crossings, unpredictable figurations, sudden shifts from major to minor keys, and sequences built over repeated left-hand chords vie with one another to create music that is both impressive and theatrical.

Smith’s Op. 3 is thus an example of what I term the ‘Anglo-Scarlatti’ style. This ‘genre’ often has a comic interplay between the baroque and rococo; the Allemande of Suite No. 3 and Gavotte of Suite No. 4 are as much character pieces as they are dances, with open textures and playful sequences, and the Gigue that ends the collection is a rumbustious baroque dance interspersed with elegant *galant* phrases. Overall, there is a bias towards classical idioms; the lyrical pathos of the *Larghetto* of Suite No. 1 is redolent of the German *Empfindsamer Stil* (sensitive style), as epitomised in much of the music of C.P.E. Bach, while the delightfully named *Andante gustoso* (tasty) in Suite No. 6 suggests the world of the classical *rondeau*, due to the reappearances of its opening theme in

the home key. There are echoes of Rameau’s celebrated Gavotte and six variations (*doubles*) in the final movement of Suite No. 5, and even presages of Beethoven in the urgent repeated notes of the closing *Allegro* of Suite No. 2.

Ornaments – embellishments or ‘emblemishments’?

As a man of the theatre, Smith would surely have been embroiled in the vices and virtues of opera singers, not least their frequent disposition towards extravagant ornamentation in the repeated sections of *da capo* arias. Given this environment and the *joie de vivre* that often infuses Smith’s keyboard music, I have indulged in some lavish yet possibly controversial ornamentation (and re-writing) on the repeats that I have included, as I firmly believe that it best serves this music.⁵ Georgian England was still an era in which composers were also fluent improvisers and performers, and a second serving of a musical section often benefits from a dash of garlic! Furthermore, the wide ranges of the instruments featured here beckon one

⁵ In the 1760s and 1770s, Smith provided highly decorated versions of some of Handel’s organ concerti for use in mechanical organs.

to explore the far reaches of the keyboard. I relished inserting the thunderous bass notes of the Bailey harpsichord for the episodic passages within the three-part fugue that is the second movement of Suite No. 2, and the exuberance of the variation that concludes Suite No. 5 compelled me to embrace the registral extremes of the French harpsichord on the repeats. Such playfulness gives added life to this wonderfully theatrical music, which reveals Smith as a not unworthy successor to Handel.

© 2015 Julian Perkins

The Bailey Harpsichord

While their harpsichord survives in excellent condition, the two makers mentioned on its name-board remain mysterious. The most likely candidates are William Bailey and his son, Alexander Mabyn Bailey, who served successively as registrars of what would become the Royal Society of Arts. The senior Bailey published a catalogue of the Society's models and machines in 1772, and his son issued a second edition in 1782; its fine illustrations and descriptions testify to the extensive technical knowledge of both men. While it is impossible to ascertain the nature of their involvement in the construction of

the harpsichord, it seems likely that they would have taken an active interest in its design.¹

The Baileys' design is – apart from a few minor idiosyncrasies – exactly what one would expect of a single-manual English instrument of 1760 – 75. The harpsichord market was dominated by the workshop-made instruments of Jacob Kirckman and Burkat Shudi, and the Baileys' 2 x 8' plus buff disposition corresponds to the standard model of either company. The buff rail, a moveable batten that presses small leather pads against the strings to create a harp-like tone, is currently controlled by a hand stop. However, a cut-out and various marks on the spine of the instrument suggest that the buff would originally have been operated by a pedal, now lost along with the original stand. The large brass strapwork hinges follow the standard English pattern, and the inlaid decoration is broadly typical of its time, though it does not precisely follow the Kirckman layout. While the quality of veneer work is very high, the material has been used economically, with much careful deployment of small pieces. Given the

¹ The creativity demonstrated by William Bailey extended well beyond musical instruments; in 1767 he was awarded ten guineas for helping to invent a turnip-slicing machine.

rather less meticulous internal construction, it seems that the Baileys may have been aiming for opulence on a limited budget. Nonetheless, the resulting instrument more than bears comparison with its more famous contemporaries.

The instruments used on this recording share a common ancestor – the harpsichords of the Ruckers dynasty in Antwerp. Kirkman and Shudi were both apprentices of Hermann Tabel, a builder from the Low Countries who had emigrated to London, and their instruments combine Flemish construction techniques with English materials and aesthetics.² The eighteenth-century French building tradition arose in a similar way, with earlier Flemish designs altered and expanded to accommodate new musical requirements. Nonetheless, England and France reached very different conclusions, both in appearance and sound. The English specialised in oak casework, veneered in mahogany or walnut; the French retained the Flemish use of poplar as the main construction material, invariably painted and gilded. While the English produced

² According to Charles Burney, Kirkman attempted to counter a vogue for English guitars – which was spreading to his wealthy harpsichord-buying customers – by giving them away to working-class women.

instruments of great tonal power, by the late eighteenth century the French had cultivated a highly complex, enveloping sound, and Franco-Flemish models are amongst those most frequently adopted by harpsichord builders today.

© 2015 David Gerrard

Director of Cambridge Handel Opera and Sounds Baroque, **Julian Perkins** has a growing reputation as a keyboard player and conductor of considerable talent and versatility. His discography has seen acclaimed solo and chamber recordings for Avie, Coro, Hyperion, Opus Arte, and Resonus on a wide range of instruments, including the Royal harpsichord by Burkat Shudi at Kew Palace and other original instruments by Muzio Clementi, the Kirkman family, and Anton Walter. These have included world première recordings of James Nares's harpsichord suites, Stephen Dodgson's clavichord suites, and Daniel Purcell's opera-oratorio *The Judgment of Paris*. He has appeared with many leading soloists and ensembles at venues such as the Wigmore Hall, London, Lincoln Center, New York, and Sydney Opera House, as well as at the BBC Proms and Edinburgh

International Festival. In addition to participating in productions at The Royal Opera, Covent Garden, he has performed concertos with groups including the Orchestra of the Age of Enlightenment, Orchestra of the Sixteen, and New London Soloists. As a conductor, he has performed staged opera productions for organisations such as the Buxton Festival, Dutch National Opera Academy, Grimeborn Festival, Guildhall School of Music and Drama, New Chamber

Opera, and New Kent Opera, and concert performances with, among others, the Bampton Classical Players, Barts Chamber Choir, Bury Court Opera, New London Singers, Rodolfus Choir, Southbank Sinfonia, and Spiritato. Julian Perkins is a visiting teacher at the Royal Northern College of Music, a Fellow of the Royal College of Organists, and was elected an Associate of the Royal Academy of Music in recognition of his contribution to the music profession. www.julianperkins.com



© Andy Craggs (www.andycraggs.com)

The name-board on the harpsichord by Mabyn and William Bailey

22

Andante

LESSON
IV

reproduced with the permission of the British Library Board; all rights reserved

Page from the first edition of Smith's 'Six Suites of Lessons for the Harpsichord',
Op. 3 (London 1755)



© Andy Craggs (www.andycraggs.com)

The harpsichord lid by Maby and William Bailey,
with its large brass strapwork hinges

Smith & Händel

Händels Nachfolger

Wenn durch die Wolken dringt ein
Strahlenschimmer,
So sind dies Funken, erhascht von seines
großen Meisters Glut!

David Garrick,
Prolog zu *The Fairies* (1755)

Die Gehilfen großer Musiker genießen
oft kein besonderes Ansehen. Franz Xaver
Süßmayr ist lediglich für seine verrufene
Vollendung von Mozarts Requiem bekannt,
während man sich an Robert Craft vor allem
wegen seiner Funktion als Strawinskys
Assistent erinnert. Händels Amanuensis
John Christopher Smith (1712 – 1795) war
ein ähnliches Schicksal beschieden. Zudem
herrscht einige Verwirrung bezüglich
seiner Identität. Sein Vater trug denselben
Allerweltsnamen und war außerdem
vor seinem Sohn ebenfalls Händels
Sekretär.¹ Damit standen die Zeichen

¹Vater und Sohn hießen beiden ursprünglich Johann
Christoph Schmidt, und beide anglisierten ihren Namen
zu John Christopher Smith, als sie nach England kamen.
Hier verwende ich für den Vater dessen ursprünglichen
deutschen Namen und "Smith" für den Komponisten.

für Smiths musikalisches Vermächtnis
von Anfang an schlecht. Das vorliegende
Projekt unternimmt den Versuch einer
Neubewertung des Komponisten Smith,
dessen Musik überschäumt von Brillanz,
Esprit und Charme – ganz zu schweigen
von seiner unwiderstehlichen Neigung zur
Verwendung von Trillern!

Smith wurde 1712 in Ansbach geboren –
im selben Jahr wie Friedrich der Große,
Jean-Jacques Rousseau und John Stanley;
er war das zweite von vier Kindern und
kam 1720 im Alter von acht Jahren nach
England. Sein Vater, ein Zeitgenosse Händels
an der Universität Halle, hatte sich vier
Jahre zuvor auf Bitten des Komponisten
in London niedergelassen. Als Händels
Amanuensis war Schmidt Finanzverwalter,
Musikverleger, Hauptkopist und Leiter einer
ständig expandierenden Schreiberwerkstatt
(er kopierte *Riccardo Primo* – das Werk
ist auf dieser CD zu hören und wurde von
ihm auch herausgegeben und verkauft). Er
spezialisierte sich auf die Musik Händels
und spielte in dessen Orchestern die Viola,
scheint jedoch nicht selber komponiert zu

haben.² 1725 nahm sein Sohn wahrscheinlich bereits bei Händel Klavier- und Kompositionsunterricht. Dem Komponisten blieb bei seinen vielfältigen Verpflichtungen im hektischen Opernbetrieb sicherlich kaum Zeit für das Unterrichten; Smith dürfte sein einziger Schüler gewesen sein, aus dem ein professioneller Musiker wurde. Die wichtigsten Lehrer des jungen Künstlers waren Johann Christoph Pepusch (1667 – 1752) und Thomas Roseingrave (1690 / 91 – 1766). Er machte gute Fortschritte und veröffentlichte bereits als Zwanzigjähriger sein op. 1, die erste von fünf Sammlungen von Klaviersuiten mit dem Titel *Suites de Pièces pour le Clavecin*. Diesen Titel entlehnte der frühreife Smith offensichtlich Händels „Acht großen Suiten“ von 1720; ebenso verfuhr er drei Jahre später auch mit seinem op. 2 (1735).

Überraschenderweise erschien das hier eingespielte op. 3 erst 1755; zu der Zeit war Smith bereits zweiundvierzig Jahre alt und verwitwet.³ Über seine Aktivitäten in den

²Heute befindet sich an der Stelle in Soho, wo Schmidt von 1756 bis 1763 lebte, die Redaktion von *Private Eye*. Eine Plakette auf der Hauswand kombiniert irrtümlicherweise Smiths Geburtsjahr mit dem Todesjahr seines Vaters: 1712 – 1763. Obwohl es unwahrscheinlich erscheint, dass Smith hier lebte, hängt noch heute im Treppenhaus eine Kopie seines Porträts.

vorhergehenden zwanzig Jahren ist kaum etwas bekannt, außer dass er zwei oder drei Jahre auf dem europäischen Festland umherreiste, bevor er 1751 auf Händels Ersuchen nach London zurückkehrte, und dass er 1754 als der erste offizielle Organist des Foundling Hospital angestellt wurde. Möglicherweise litt Smith unter den Folgen einer Tuberkulose und vielleicht ist op. 3 als ein Zeichen seiner Genesung zu werten;⁴ 1755 war nicht nur das Jahr, in dem er sich nach einer Unterbrechung von zwanzig Jahren zum ersten Mal wieder als Herausgeber von Klavierwerken betätigte, er kehrte außerdem nach einer vergleichbar langen Zeit auch wieder ans Theater zurück. Der legendäre Schauspieler David Garrick hatte ihn eingeladen, in der Nachfolge von Meistern wie Thomas Arne und William Boyce für das Drury Lane Theatre zu

³Nicht nur Smiths op. 3 erschien 1755, sondern auch die Erstausgabe von Samuel Johnsons monumentalem *Dictionary of the English Language* – für den Johnson allerdings sechs Amanuenses benötigte.

⁴Im Alter von achtzehn Jahren erholte der junge Smith sich in Highgate im Haus von Dr. Arbuthnot – dem Universalgelehrten und Leibarzt von Queen Anne – von einer Tuberkulose; in dieser Zeit pflegte er Umgang mit führenden literarischen Größen wie Alexander Pope, Jonathan Swift und John Gay.

komponieren. Smith lieferte die Musik zu *The Fairies*, einer englischen Oper, die auf Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* basierte und im Februar 1755 auf die Bühne kam. Das Stück war sein größter Erfolg und wurde zu seiner Visitenkarte; insgesamt fünf seiner Klavierausgaben aus den 1750er und frühen 1760er Jahren, darunter auch op. 3, künden Smith auf ihren Titelblättern als den "Autor der Oper namens *The Fairies*" an. Vielleicht hatte seine Europareise Smiths kompositorische Muse wiedererweckt, und möglicherweise gewährte Händels beginnende Erblindung seinem zweiten Amanuensis mehr Zeit für eigene Kompositionen, als zuvor möglich gewesen wäre.

Was wir heute über Smith wissen, findet sich überwiegend in den *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith* von Rev. William Coxe (dessen Stiefvater Smith durch seine zweite Heirat wurde). Der 1799 anonym veröffentlichte schmale Band lobt Smiths Spiel als "einzigartig beseelt und eindrucksvoll", während seine Persönlichkeit als "aufrichtig, gütig und menschlich" beschrieben wird – obwohl sein kommerzieller Rivale Thomas Linley der Ältere ihn an anderer Stelle abschätzig einen "durchtriebenen Mann" nennt. Wo immer

die Wahrheit liegen mag – Smith scheint sowohl große Überzeugungskraft als auch einen ausgeprägten Geschäftssinn besessen zu haben. Nachdem es in Händels letzten Lebensjahren zu einem Zerwürfnis zwischen Smiths Vater und dem Komponisten kam, gelang es ihm, drei Wochen vor Händels Tod eine Versöhnung der beiden herbeizuführen. Zum Erbe seines Vaters, der vier Jahre nach Händel verstarb, gehörten auch einige Musikinstrumente aus Händels Besitz sowie eine gewaltige Sammlung von dessen Musikbüchern und Handschriften. Nachdem er Händels Oratorien für seine drei Pasticcio-Oratorien genutzt hatte – Werke, die er aus Händels Musik zusammenstellte und mit einigen selbstkomponierten Rezitativen verband –, übergab Smith den Großteil von Händels Handschriften an George III.; diese Stiftung beschrieb der Händel-Forscher Percy Young als "eine der epochalen Gesten der Musikgeschichte". (Der Bestand befindet sich heute als Teil der Royal Music Library in der British Library.) Dies mag die Fortzahlung einer großzügigen königlichen Pension gesichert haben, die Smith anscheinend von seiner Cembalo-Schülerin, der verwitweten Princess of Wales erhielt. Sein Ruhestand war damit abgesichert, und er kaufte 1774 ein ansehnliches Stadthaus

in einer Seitenstraße des nahezu vollendeten Royal Crescent in Bath, wo er mit seiner zweiten Frau bis zu deren Tod lebte und noch bis zu seinem einundachtzigsten Lebensjahr Unterricht gab.

Smiths Verdienste als Händels Amanuensis waren in musikalischer Hinsicht wesentlich bedeutender als die seines Vaters. Von 1754 an leitete er gemeinsam mit Stanley die alljährlichen Aufführungen von Händels Oratorien in der Fastenzeit, mit denen dieser 1747 begonnen hatte; somit war er wesentlich daran beteiligt, den *Messiah* als eines der höchstgeschätzten und am häufigsten aufgeführten Meisterwerke der westlichen Musik zu etablieren. Auch half er, die Erinnerung an den großen Meister zu bewahren; John Mainwaring's wegweisende Händel-Biografie entstand 1760 "unter der Aufsicht von Mr. Smith". Smith selbst war wohl der produktivste Londoner Komponist für Solo-Cembalo seiner Zeit. Seine fünf Sammlungen von Werken für Tasteninstrumente waren ausgesprochen populär und wurden mehrmals nachgedruckt, außerdem scheint er auch als Lehrer sehr gefragt gewesen zu sein. Nach Händels Tod etablierte er eine erfolgreiche Karriere als Vokalkomponist – sein Oeuvre umfasste zehn Opern und

neun Oratorien (einschließlich der drei Pasticci). Obwohl der *Oxford Dictionary of National Biography* Smiths Musik als "reizvoll doch anspruchslos" beschreibt, sind seine Klavierkompositionen oft höchst virtuos und weisen an Scarlatti erinnernde Eigenschaften auf, die Smith wahrscheinlich von Roseingrave erlernte, dem sogenannten "Anführer des englischen Kults um Domenico Scarlatti". Athletisches Spiel mit überschlagenden Händen, überraschende Figurationen, plötzliche Wechsel von Dur nach Moll und über wiederholten Akkorden in der linken Hand aufbauende Sequenzen konkurrieren miteinander, um eine Musik zu schaffen, die gleichermaßen eindrucksvoll und theatralisch ist.

Smiths op. 3 ist damit ein Beispiel dessen, was ich den "Anglo-Scarlatti-Stil" nenne. Diese "Gattung" weist häufig ein komisches Wechselspiel zwischen Barock und Rokoko auf; die Allemande der Suite Nr. 3 und die Gavotte der Suite Nr. 4, in freistimmigem Satz und mit verspielten Sequenzen, sind ebenso sehr Charakterstücke wie Tänze, und die Gigue am Ende der Sammlung ist ein ausgelassener barocker Tanz, in den elegant-galante Phrasen eingestreut sind. Insgesamt herrschen klassische Idiome vor; das lyrische Pathos

des *Larghetto* aus der Suite Nr. 1 ist vor allem geprägt vom deutschen Empfindsamen Stil, wie er besonders in der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs vertreten ist, während das so reizend benannte *Andante gustoso* (schmackhaft) in Suite Nr. 6 aufgrund der Wiederkehr des Eröffnungsthemas in der Grundtonart an die Welt des klassischen *Rondeau* anknüpft. Nachklänge von Rameaus berühmter Gavotte mit sechs Variationen (*Doubles*) lassen sich im letzten Satz von Suite Nr. 5 aufspüren, und selbst eine Vorahnung der Musik Beethovens findet sich in den drängend wiederholten Noten des abschließenden *Allegro* von Suite Nr. 2.

Verzierungen – Schmuck oder Makel?

Als Mann des Theaters hatte Smith sicherlich mit den Lastern und Tugenden der Opernsänger zu tun, nicht zuletzt mit ihrer häufig anzutreffenden Neigung zu extravaganten Verzierungen in den wiederholten Abschnitten von Da-capo-Arien. In Anbetracht dieses Umfelds und der *Joie de vivre*, von der Smiths Klaviermusik häufig durchdrungen ist, habe ich mir in den von mir gespielten Wiederholungen einige großzügige, allerdings möglicherweise anfechtbare Verzierungen

(und Neuschöpfungen) erlaubt, denn ich bin fest davon überzeugt, dass sie dieser Musik zugutekommen.⁵ Das georgianische Zeitalter war noch eine Epoche, in der Komponisten auch die Kunst der Improvisation und des musikalischen Vortrags beherrschten, und die zweite Präsentation eines musikalischen Abschnitts profitiert meist von ein wenig Würze! Zudem verlangt der weite Ambitus der hier vorgestellten Instrumente geradezu danach, die große Spannweite des Klaviers auszuloten. Ich habe es genossen, für die episodischen Passagen der dreiteiligen Fuge (Satz 2 der Suite Nr. 2) die donnernden Basstöne des Bailey-Cembalos beizusteuern, und die Ausgelassenheit der Variation am Ende von Suite Nr. 5 zwang mich geradezu, in den Wiederholungen die Extreme des Tonumfangs des französischen Cembalos auszukosten. Eine solche Verspieltheit verleiht dieser wunderbar theatralischen Musik eine zusätzliche Lebhaftigkeit, mit der Smith sich als würdiger Nachfolger Händels erweist.

© 2015 Julian Perkins

Übersetzung: Stephanie Wollny

⁵ In den 1760er und 1770er Jahren schrieb Smith für die Verwendung in mechanischen Orgeln überbordend ausgezierte Fassungen von einigen Orgelkonzerten Händels.

Das Bailey-Cembalo

Während ihr Cembalo sich heute in ausgezeichnetem Zustand befindet, bleiben die beiden auf dem Namensschild genannten Erbauer recht rätselhaft. Die wahrscheinlichsten Kandidaten sind William Bailey und dessen Sohn Alexander Maby Bailey, die sukzessive als Sekretär der nachmaligen Royal Society of Arts dienten. Der ältere Bailey veröffentlichte 1772 einen Katalog der Modelle und Maschinen der Gesellschaft und sein Sohn gab 1782 eine zweite Auflage des Werks heraus; die dort enthaltenen ausgezeichneten Illustrationen und Beschreibungen bezeugen die umfangreichen technischen Kenntnisse der beiden Männer. Während es unmöglich ist, die genaue Natur ihrer Beteiligung an dem Bau des Cembalos zu bestimmen, ist doch anzunehmen, dass sie ein aktives Interesse an seiner Konstruktion hatten.¹

Abgesehen von einigen unwesentlichen Eigenheiten entspricht der Bailey-Entwurf genau dem, was man von einem englischen einmanualigen Instrument aus dem Zeitraum zwischen 1760 und 1775 erwarten würde.

¹Die von William Bailey demonstrierte Kreativität ging weit über das Gebiet der Musikinstrumente hinaus; im Jahr 1767 wurden ihm für seinen Beitrag zur Entwicklung einer Schneidemaschine für Rüben zehn Guineen zuerkannt.

Der Cembalo-Markt wurde seinerzeit von den Instrumenten aus den Werkstätten von Jacob Kirckman und Burkat Shudi beherrscht, und die Disposition der Baileys – 2 x 8' plus Lederzug – entspricht dem Standardmodell dieser beider Firmen. Der Lederzug – eine bewegliche Leiste, die kleine Lederpolster gegen die Saiten drückt, um einen harfenartigen Klang zu produzieren – wird heute manuell kontrolliert. Allerdings lassen eine Aussparung und verschiedene Markierungen auf dem Rücken des Instruments vermuten, dass der Lederzug ursprünglich von einem Pedal bewegt wurde, das heute ebenso wie das originale Pult verloren ist. Die großen Scharniere aus Messingspangen folgen dem üblichen englischen Design und die Intarsien-Verzierung ist recht typisch für ihre Zeit, entspricht aber nicht genau dem vertrauten Muster von Kirckman. Während die Qualität des Furniers ausgezeichnet ist, wurde das Material sparsam eingesetzt und es wurde sorgfältig darauf geachtet, besonders kleine Stücke zu verwenden. In Anbetracht der weniger sorgfältigen Ausführung im Innenraum gewinnt man den Eindruck, dass die Baileys trotz eines beschränkten Budgets den Anschein von Opulenz erwecken wollten. Trotzdem hält das Instrument

einem Vergleich mit seinen berühmteren Zeitgenossen ohne weiteres stand.

Die in dieser Einspielung verwendeten Instrumente haben gemeinsame Vorfahren – die Cembali der Ruckers-Dynastie in Antwerpen. Kirckman und Shudi wurden beide bei Hermann Tabel ausgebildet, einem Instrumentenbauer aus den Niederlanden, der nach London emigriert war, und ihre Instrumente kombinieren flämische Bautechniken mit englischen Materialien und ästhetischen Prinzipien.² Die Tradition der französischen Bauweise entwickelte sich im achtzehnten Jahrhundert ganz ähnlich, indem frühere flämische Entwürfe verändert und erweitert wurden, um den neuen musikalischen Anforderungen gerecht zu werden. Trotzdem kamen England und Frankreich zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen sowohl im Aussehen als auch im Klang. Die Engländer spezialisierten sich auf Eichenkorpora mit einem Furnier aus Mahagoni oder Walnuss, während die Franzosen die von den Flamen favorisierte Verwendung von Pappelholz als wesentlichem Baumaterial beibehielten, dass grundsätzlich

²Laut Charles Burney versuchte Kirckman, einer sich unter seinen wohlhabenden Käufern von Cembali ausbreitenden Vorliebe für englische Gitarren dadurch zu begegnen, dass er diese an Frauen der Arbeiterklasse verschenkte.

bemalt und vergoldet wurde. Während die Engländer Instrumente von großem Klangvolumen produzierten, hatten die Franzosen bis zum späten achtzehnten Jahrhundert einen hochkomplexen, umfassenden Klang entwickelt, und es sind diese franko-flämischen Modelle, die von den heutigen Cembalo-Bauern am häufigsten übernommen werden.

© 2015 David Gerrard

Übersetzung: Stephanie Wolny

Der Leiter der Cambridge Handel Opera und des Ensembles Sounds Baroque **Julian Perkins** erfreut sich wachsender Berühmtheit als ein begabter und vielseitiger Spieler von Tasteninstrumenten und als Dirigent. Seine Diskographie umfasst gefeierte solistische und kammermusikalische Aufnahmen für Avie, Coro, Hyperion, Opus Arte und Resonus auf einer breiten Palette von Instrumenten, darunter das Königliche Cembalo von Burkat Shudi im Kew Palace und andere originale Instrumente von Muzio Clementi, der Kirckman-Familie und Anton Walter. Zu dem aufgenommenen Repertoire zählen Weltersteinspielungen der Cembalo-Suiten von James Nares, der Clavichord-Suiten von Stephen Dodgson sowie von Daniel Purcells

Opern-Oratorium *The Judgment of Paris*. Perkins ist mit zahlreichen führenden Solisten und Ensembles in renommierten Konzertsälen wie der Londoner Wigmore Hall, dem Lincoln Center in New York und dem Sydney Opera House sowie im Rahmen der BBC-Proms und des Edinburgh International Festivals aufgetreten. Neben seiner Mitwirkung an Inszenierungen der Royal Opera, Covent Garden, hat er mit Ensembles wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Orchestra of the Sixteen und den New London Soloists Konzerte gespielt. Als Dirigent hat er Bühnenproduktionen von Opern für Veranstalter wie das Buxton Festival,

die Dutch National Opera Academy, das Grimeborn Festival, die Guildhall School of Music and Drama, die New Chamber Opera und die New Kent Opera sowie Konzertaufführungen unter anderem mit den Bampton Classical Players, dem Barts Chamber Choir, der Bury Court Opera, den New London Singers, dem Rodolfus Choir, der Southbank Sinfonia und Spiritato geleitet. Julian Perkins ist Gastdozent am Royal Northern College of Music sowie Fellow des Royal College of Organists und wurde in Anerkennung seines Beitrags zum Musikerberuf zum Associate der Royal Academy of Music gewählt. www.julianperkins.com



© Andy Craggs (www.andycraggs.com)

Julian Perkins at the harpsichord by Maby and William Bailey,
November 2013

Smith & Haendel

Le successeur de Haendel

Si à travers les nuages apparaissent
certains rayons scintillants,
Ce sont les étincelles qu'il a attrapées du
brasier de son grand maître!

David Garrick,
prologue de *Les Fées* (1755)

Les assistants musicaux ont souvent mauvaise presse. Franz Süssmayr est seulement connu pour son achèvement très contesté du Requiem de Mozart, tandis que Robert Craft est principalement connu pour son rôle d'assistant de Stravinsky. Comme assistant de Haendel, John Christopher Smith (1712 – 1795) a souffert du même sort. En outre, la confusion a prévalu quant à son identité. Son père partageait les mêmes prénoms et patronymes courants et avait été l'assistant original de Haendel.¹ Ainsi, les présages pour l'héritage musical de Smith étaient défavorables dès le début. Ce projet vise à réévaluer Smith le compositeur,

¹ Le père et le fils anglicisèrent leurs noms de Johann Christoph Schmidt à John Christopher Smith quand ils virent en Angleterre. Ici, je me réfère au père par son nom de famille original allemand et utilise "Smith" pour le compositeur.

dont la musique déborde de brio, d'esprit et de charme – sans parler de son penchant irrésistible pour les trilles!

Né à Ansbach la même année que Frédéric le Grand, Jean-Jacques Rousseau et John Stanley, Smith était le deuxième de quatre enfants et arriva en Angleterre en 1720 à l'âge de huit ans. Son père, un contemporain de Haendel à l'Université de Halle, était venu s'installer quatre ans plus tôt, à la demande du compositeur. En tant qu'assistant de Haendel, Schmidt agissait comme assistant financier, éditeur musical, principal copiste de musique et directeur de ce qui allait devenir un groupe considérable de copistes (il copia *Riccardo Primo* – qui figure sur le présent enregistrement – et qui était parmi les œuvres qu'il publia et vendit). Il se spécialisa dans la musique de Haendel et jouait de l'alto dans ses orchestres, mais il n'est pas connu pour avoir composé lui-même.² En 1725, son fils

² Les bureaux du magazine satirique *Private Eye* à Soho se trouvent à l'endroit où Schmidt vécut de 1756 à 1763. Une plaque sur la façade combine par erreur la date de naissance de Smith avec la date de la mort de Schmidt: 1712 – 1763. Bien qu'il soit peu probable que Smith ait vécu ici, une copie de son portrait se trouve encore accrochée dans l'escalier.

recevait probablement des leçons de clavecin et de composition de Haendel. Il ne fait aucun doute que ses exploits à l'opéra ne laissent que peu de temps à Haendel pour s'occuper de jeunes élèves (Smith fut peut-être le seul de ses élèves à devenir musicien professionnel), et les professeurs principaux de Smith furent Johann Christoph Pepusch (1667 – 1752) et Thomas Roseingrave (1690 / 1691 – 1766). Il fit d'excellents progrès car il publia à l'âge de vingt ans son opus 1, le premier de cinq recueils de suites pour clavier, sous-titrés *Suites de Pièces pour le Clavecin*. Le précoce Smith était clairement redevable à Haendel en copiant le titre de ses "Huit Grandes Suites" de 1720, et il le fera de nouveau avec son opus 2 en 1735, trois ans après l'opus 1.

Fait surprenant, l'opus 3 enregistré ici ne parut qu'en 1755 alors que Smith était un homme veuf de quarante-deux ans.³ On sait peu de choses de ses activités au cours des vingt années précédentes sinon qu'il passa deux ou trois ans à voyager sur le continent avant de rentrer à Londres en 1751 à la demande de Haendel, et qu'il fut le premier à être nommé organiste titulaire du Foundling

³ L'année 1755 vit non seulement la publication de l'opus 3 de Smith, mais également la première édition du monumental *Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson – pour lequel il dut faire appel à six copistes.

Hospital en 1754. Il est possible que Smith ait souffert des effets prolongés de la tuberculose, et l'opus 3 forme peut-être une partie de sa renaissance.⁴ L'année 1755 marqua non seulement son retour à la publication de musique pour clavier après une interruption de vingt ans, mais également son retour au théâtre après une pareille longue absence. Le légendaire acteur David Garrick l'avait invité à succéder à des compositeurs tels que Thomas Arne et William Boyce en lui demandant d'écrire pour le Drury Lane Theatre de Londres. Smith fournit ainsi la musique pour *The Fairies* (Les Fées), un opéra anglais concocté d'après *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, et représenté en février 1755. Ce fut sa partition la plus célèbre et elle devint sa carte de visite; cinq de ses publications pour clavier pendant les années 1750 et 1760, incluant l'opus 3, annoncent en frontispice que Smith est "l'auteur de l'Opéra intitulé *Les Fées*". Sa tournée continentale eut peut-être pour effet de réveiller sa muse, et il est possible que la cécité naissante de Haendel ait permis à son second assistant de disposer

⁴ À l'âge de dix-huit ans, Smith conversait avec des personnalités littéraires aussi importantes que Pope, Swift et Gay, alors qu'il était en convalescence de la tuberculose à Highgate dans la maison du Dr Arbuthnot – un esprit universel qui avait été le médecin de la reine Anne.

de davantage de temps pour ses propres compositions qu'auparavant.

Ce que nous savons à propos de Smith se trouve principalement dans les *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith* par le révérend William Coxe (Smith était son beau-père par son second mariage). Publié anonymement en 1799, ce volume lapidaire salue le jeu de Smith comme étant “singulièrement animé et impressionnant”, tandis que le caractère du compositeur est décrit comme étant “sincère, bienveillant et humain” – bien qu'ailleurs, son rival commercial Thomas Linley l'aîné le qualifie de manière péjorative “d'homme rusé”. Quelle que soit la vérité, Smith semble avoir possédé à la fois une personnalité convaincante et une sens aigu des affaires. À la suite de la rupture entre son père et Haendel pendant les dernières années de la vie du compositeur, Smith parvint à effectuer une réconciliation entre les deux hommes trois semaines avant la mort de Haendel. L'héritage que Smith reçut de son père, qui mourut quatre ans après Haendel, comportait plusieurs des instruments ayant appartenu à Haendel et une immense collection de ses livres de musique et manuscrits. Après avoir utilisé les oratorios de Haendel pour compiler ses trois oratorios *pasticcio* – des ouvrages

assemblés à partir de la musique de Haendel avec quelques récitatifs servant de liens composés par Smith – il donna la plupart des manuscrits de Haendel à Georges III en ce que le spécialiste de Haendel Percy Young a décrit comme étant “l'un des gestes qui ont fait époque dans l'histoire de la musique”. (Ils se trouvent aujourd'hui dans la Royal Music Library de la British Library.) Ce don a peut-être permis la continuation d'une généreuse pension royale que Smith semble avoir reçu de son élève au clavecin, la princesse douairière de Galles. Sa retraite était maintenant financièrement assurée; en 1774 il acheta une respectable maison de ville à Bath, juste à côté du Royal Crescent presque terminé, où il vécut avec sa seconde épouse jusqu'à la mort de celle-ci, continuant à enseigner jusqu'à l'âge de quatre-vingt-un ans.

Comme assistant de Haendel, la contribution musicale de Smith fut bien plus considérable que celle de son père. À partir de 1754, il collabora avec Stanley à la direction des exécutions annuelles pendant la période du Carême des oratorios que Haendel avait commencée en 1747, et joua ainsi un rôle central dans l'établissement du *Messiah* comme l'un des chefs-d'œuvre les plus aimés et les plus joués de la musique occidentale. Il fut également fidèle à la mémoire de son

maître; la biographie pionnière que John Mainwaring consacra à Haendel en 1760 fut écrite “sous l’inspection de M. Smith”. Considéré en lui-même, Smith fut peut-être le compositeur de musique pour clavecin solo basé à Londres le plus prolifique de son temps. Ses cinq publications pour clavier eurent beaucoup de succès et furent imprimées plusieurs fois, et il fut probablement très recherché comme professeur. Après la mort de Haendel, il se forgea une brillante carrière de compositeur de musique vocale et sa production inclut dix opéras et neuf oratorios (parmi lesquels les trois *pasticci*). Bien que le *Oxford Dictionary of National Biography* décrive la musique de Smith comme étant “attrayante, mais peu exigeante”, ses pièces pour clavier sont souvent très virtuoses et montrent des traits scarlattiens que Smith apprit sans doute de Roseingrave – le soi-disant “chef du culte anglais porté à Domenico Scarlatti”. Des croisements de mains périlleux, des figurations imprévisibles, des modulations passant soudainement du majeur au mineur, et des séquences construites sur des accords répétés à la main gauche rivalisent entre eux pour créer une musique à la fois impressionnante et théâtrale.

L’opus 3 de Smith est donc un exemple de ce que j’appelle le style “Anglo-Scarlatti”. Ce

“genre” fait présente souvent une interaction comique entre le baroque et le rococo; l’Allemande de la Suite no 3 et la Gavotte de la Suite no 4 sont autant des pièces de caractère que des danses, avec des textures ouvertes et des séquences enjouées, tandis que la Gigue qui termine la collection est une exubérante danse baroque entrecoupée par d’élégantes phrases *galantes*. L’ensemble du recueil montre un penchant pour les tournures classiques; le pathos lyrique du *Larghetto* de la Suite no 1 évoque le *Empfindsamer Stil* (style sensible) allemand, illustré par tant d’œuvres de C.P.E. Bach, tandis que l’*Andante gustoso* (savoureux) si délicieusement intitulé de la Suite no 6 suggère l’univers du *rondeau* classique en raison des retours de son thème d’ouverture dans la tonalité principale. Il y a des échos de la célèbre Gavotte avec six variations (*doubles*) de Rameau dans le mouvement final de la Suite no 5, et même des présages de Beethoven dans les urgentes notes répétées de l’*Allegro* conclusif de la Suite no 2.

Ornements – embellissements ou enlaidissements?

Comme homme de théâtre, Smith a certainement dû être impliqué dans les vices et vertus des chanteurs d’opéra, en particulier

leurs fréquentes propensions à utiliser des ornements extravagants dans les sections répétées des arias *da capo*. Compte tenu de cet environnement et de la *joie de vivre* qui imprègne si souvent la musique de clavier de Smith, j'ai donné libre cours à certaines ornements somptueuses dans les reprises, mais qui pourraient être sujettes à controverse (et réécriture), car je crois fermement qu'elles servent cette musique.⁵ L'Angleterre géorgienne était encore une époque pendant laquelle les compositeurs étaient également des improvisateurs et des exécutants accomplis, et une seconde portion d'une section musicale bénéficie souvent d'un supplément d'ail! En outre, la grande diversité des instruments utilisés ici invite à explorer les limites extrêmes du clavier. Je me suis délecté à insérer les tonitrueuses notes de basse du clavecin Bailey dans les épisodes de la fugue à trois voix qui forme le deuxième mouvement de la Suite no 2, et l'exubérance de la variation qui conclut la Suite no 5 m'a obligé à embrasser les extrêmes du registre du clavecin français dans les reprises. Un tel enjouement apporte un surcroît de vie à cette musique merveilleusement théâtrale, et révèle

⁵ Pendant les années 1760 et 1770, Smith a fourni des versions très ornementées de plusieurs des concertos pour orgue de Haendel destinées à des orgues mécaniques.

que Smith n'est pas un successeur indigne de Haendel.

© 2015 Julian Perkins

Traduction: Francis Marchal

Le Clavecin Bailey

Bien que leur instrument nous soit parvenu en excellent état, les deux facteurs de clavecins mentionnés sur sa barre de nom demeurent mystérieux. Les candidats les plus probables sont William Bailey et son fils Alexander Maby Bailey, qui ont occupé successivement le poste de secrétaire des inscriptions de ce qui allait devenir la Royal Society of Arts. William Bailey publia un catalogue des modèles et des machines de cette société en 1772, tandis que son fils assura la publication d'une seconde édition en 1782; la grande qualité de ses illustrations et de ses descriptions témoigne des vastes connaissances techniques des deux hommes. S'il est impossible de déterminer la nature de leur participation à la construction du clavecin, il semble probable qu'ils aient pris une part active dans sa conception.¹

¹ La créativité démontrée par William Bailey s'étendait bien au-delà des instruments de musique; en 1767 il reçut dix guinées pour aider à inventer une machine à couper les navets.

La conception des Bailey – à part quelques particularités mineures – est exactement ce que l'on peut attendre d'un clavecin anglais d'un seul clavier datant des années 1760 – 1775. Le marché des clavecins était alors dominé par les instruments fabriqués dans les ateliers de Jacob Kirckman et Burkat Shudi, et avec ses deux registres de 8 pieds plus la disposition de son jeu de luth, l'instrument des Bailey correspond au modèle standard de ces deux maisons. Le jeu de luth, une latte mobile qui appuie des petits coussinets de cuir contre les cordes pour créer un timbre de harpe, est contrôlé par un registre manuel. Cependant, une découpe et plusieurs marques sur l'échine de l'instrument suggèrent que le jeu de luth était actionné à l'origine par une pédale, maintenant perdue avec son support d'origine. Les larges entrelacs des charnières en laiton suivent le modèle standard anglais, tandis que dans son ensemble la décoration de marqueterie est typique de son temps, sans cependant suivre exactement le modèle de Kirckman. Bien que la qualité du placage soit très haute, le matériau a été utilisé avec économie, avec beaucoup de soin porté à la disposition des petites pièces. Compte tenu de la construction interne plutôt moins méticuleuse, il semble que les Bailey aient cherché à obtenir un résultat opulent avec un

budget limité. Quoi qu'il en soit, ce clavecin soutient amplement la comparaison avec ses contemporains plus illustres.

Les instruments utilisés pour cet enregistrement possèdent un ancêtre commun – les clavecins de la dynastie des Ruckers de Anvers. Kirckman et Shudi étaient tous deux apprentis chez Hermann Tabel, un facteur des Pays-Bas qui avait émigré à Londres, et leurs instruments combinent les techniques de construction flamande avec des esthétiques et des matériaux anglais.² La tradition de facture française du dix-huitième siècle est née de la même manière, avec des conceptions flamandes plus anciennes altérées et développées pour incorporer de nouvelles exigences musicales. Cependant, l'Angleterre et la France parvinrent à des conclusions très différentes, à la fois sur le plan de l'apparence extérieure comme celui de la sonorité. Les facteurs anglais se spécialisèrent dans le bois de chêne pour la caisse, plaquée en acajou ou en noyer; les facteurs français conservèrent l'utilisation flamande du bois de peuplier comme principal matériau de construction,

² Selon Charles Burney, Kirckman tenta de contrer une vogue portée aux guitares anglaises – qui se répandit parmi ses riches acheteurs de clavecin – en les donnant à des femmes du peuple.

invariablement peint et doré. Tandis que les Anglais ont produit des instruments qui possèdent une grande puissance tonale, à la fin du dix-huitième siècle, les Français avait cultivé une sonorité très complexe et enveloppante, et les modèles franco-flamands sont parmi les plus fréquemment adoptés par les facteurs de clavecins d'aujourd'hui.

© 2015 David Gerrard

Traduction: Francis Marchal

Directeur du Cambridge Handel Opera et de Sounds Baroque, **Julian Perkins** jouit d'une réputation grandissante comme claviériste et chef d'orchestre aux talents multiples et considérables. Il a réalisé des enregistrements en solo et en musique de chambre très acclamés pour des labels tels que Avie, Coro, Hyperion, Opus Arte et Resonus, utilisant une grande variété d'instruments, notamment le clavecin royal de Burkat Shudi aujourd'hui conservé à Kew Palace, ainsi que d'autres instruments originaux de Muzio Clementi, de la famille Kirckman, et de Anton Walter. Sa discographie inclut les premiers enregistrements au monde des suites pour clavecin de James Nares, des suites pour clavicorde de Stephen Dodgson, et de l'opéra-

oratorio *The Judgment of Paris* de Daniel Purcell. Il s'est produit avec de nombreux solistes et ensembles de premier plan dans des salles telles que le Wigmore Hall de Londres, au Lincoln Center de New York, à l'Opéra de Sydney, ainsi qu'aux BBC Proms de Londres et au Festival international d'Édimbourg. Outre sa participation à des productions lyriques au Royal Opera de Covent Garden, il a joué des concertos avec des ensembles tels que l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestra of the Sixteen, et les New London Soloists. Comme chef d'orchestre, il a dirigé des productions scéniques pour le Buxton Festival, l'Académie nationale d'opéra des Pays-Bas, le Grimeborn Festival, la Guildhall School of Music and Drama de Londres, le New Chamber Opera, le New Kent Opera. En concert, il a dirigé entre autres les Bampton Classical Players, le Barts Chamber Choir, le Bury Court Opera, les New London Singers, le Rodolfus Choir, le Southbank Sinfonia et Spiritato. Julian Perkins est professeur invité au Royal Northern College of Music de Manchester, "Fellow" du Royal College of Organists, et a été élu "Associate" de la Royal Academy of Music de Londres en reconnaissance de sa contribution à la profession de musicien. www.julianperkins.com



© Adrian Hunter

Mark Ransom tuning the harpsichord by Ferguson Hoey during the recording sessions in the Great Hall at Forde Abbey, Dorset, December 2011



© Andy Craggs (www.andycraggs.com)

Single-manual harpsichord made by Maby and William Bailey,
London, c. 1770

Subscribers

Subscribers were essential in supporting music publications throughout the eighteenth century. The case of John Christopher Smith was no exception, and his first two sets of keyboard suites were supported by an impressive array of leading musicians and high society. In addition to his three illustrious teachers, his subscribers included Maurice Greene, Charles Jennens, John Stanley, the Countesses of Chesterfield, Plymouth, and Walsingham, the Duchess of Newcastle, and the dedicatee of Op. 1, Lady Walpole.

I have resurrected this tradition in order to help fund this recording, and am very grateful to the subscribers listed below.

Emma Abbate	Sir Vernon and Lady Hazel Ellis	John Rank
Di Allison	Richard Hopkin	Mark Ransom
Anonymous	Professor Barry Kay	Alan Sainer
Christopher Arkell	Ann Kenton Barker	Peter Smith
Dr Simon Bailey	Anthony Landsberg	Elizabeth Stapleton
John Baker	Katie Landsberg	Tim Stapleton
Rose Ballantyne	Dr Roy Palmer	Marilyn Stock
Peter Bavington	Mark Payne	Judith Wardman
Dr Michael Berman CBE	Diana Perkins	Charlotte Way
Adrian Boorman	Dr Hugh Perkins	Hugh Whitfield
Nora Boswell	Richard Perkins	Penny Whitfield
John and Claire Brisby	Ann Perry	Mark Windisch
Terence and Margaret Charlston	Andrew Radley	Vox Musica Trust

In addition to those listed, I should like to thank Dr Rosemary Bechler, Dr Nicolas Bell, Ivor Bolton, Carole Cerasi, Christopher Hogwood CBE, Emeritus Professor Peter Holman MBE, Trevor Pinnock CBE, Mark Ransom, Alastair Ross, Dr Ruth Smith, Judith Wardman, and many others who have made this project possible.

Julian Perkins

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

About the cover

Venetian by birth, Canaletto worked in London from 1746 to 1755. George III acquired the painting reproduced here in 1762, along with many others by Canaletto. As the Royal Music Master, Smith may have seen Canaletto's works when teaching the Dowager Princess of Wales, who died in 1772.

About Johann Zoffany

Like Smith, Johann Zoffany was of German descent and spent much of his life in London. Unlike Smith, Zoffany became court painter to George III in 1764, developed the theatrical conversation piece (*conversazione*), or group portrait, and was made a baron by the Empress Maria Theresa in 1776. He painted many portraits for high society and leading actors, including a series of theatrical profiles for David Garrick. It is an indication of the prominence enjoyed by Smith that Zoffany depicted him (Thomas Arne and possibly the infant Mozart also came under his brush). Perhaps this attests to Charles Burney's statement that Smith 'formed his character on models of a higher class than that of a mere musician'.

About 6 Carlisle Street, Soho

Since 1984, Schmidt's former home, consisting of four floors and a basement, has been the editorial offices of *Private Eye*, Britain's leading satirical magazine. It takes approximately fifteen minutes to walk from here to Handel's similarly sized house (now the Handel House Museum) at 25 Brook Street in Mayfair.

Executive producer Ralph Couzens
Recording producer Adrian Hunter
Sound engineer Adrian Hunter
Editor Adrian Hunter
Mastering Robert Gilmour
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Great Hall, Forde Abbey, Dorset; 7 – 9 December 2011
Front cover *The Thames from Somerset House Terrace towards the City* (c. 1750) by Giovanni Antonio Canal (1697 – 1768), better known as Canaletto / Royal Collection Trust
© 2015 Her Majesty Queen Elizabeth II
Back cover Photograph of Julian Perkins at the Handel House Museum, November 2013
© Andy Craggs (www.andycraggs.com)
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2015 Chandos Records Ltd
© 2015 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Julian Perkins in front of Schmidt's former house at 6 Carlisle Street in Soho, London, with the erroneous blue plaque, November 2013

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0807

SMITH & HANDEL

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

- 1 Overture to 'Riccardo Primo, re d'Inghilterra',
HWV 456⁵ 3:48
in D major • in D-Dur • en ré majeur
Arranged by the composer

JOHN CHRISTOPHER SMITH (1712–1795)

premiere recording

- 2-21 Six Suites of Lessons for the Harpsichord, Op. 3
(London, 1755) 73:55
TT 77:50

JULIAN PERKINS *harpsichord*

Double-manual harpsichord
made by Ferguson Hoey, Oxford 1982
(Tracks 1–4 and 14–21)

Single-manual harpsichord
made by Mabyn and William Bailey, London c. 1770
(Tracks 5–13)

© 2015 Chandos Records Ltd
© 2015 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

SMITH & HANDEL – Perkins

SMITH & HANDEL – Perkins

CHANDOS
CHAN 0807

CHANDOS
CHAN 0807