



CD-1385 DIGITAL

**RAMEAU**

Pièces de clavecin  
en concerts

LONDON BAROQUE

**RAMEAU, Jean-Philippe** (1683-1764)**Pièces de clavecin en concerts** (1741) *(Bärenreiter)***Concert No. 1 in C minor****10'02**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | I. La Coulicam ( <i>Rondement</i> )               | 3'37 |
| 2 | II. La Livri ( <i>Rondeau gracieux</i> )          | 3'01 |
| 3 | III. Le Vézinet ( <i>Gaiement, sans vitesse</i> ) | 3'24 |
- 

**Concert No. 2 in G major****17'59**

- |   |                                       |      |
|---|---------------------------------------|------|
| 4 | I. La Laborde ( <i>Rondement</i> )    | 6'05 |
| 5 | II. La Boucon ( <i>Air gracieux</i> ) | 4'47 |
| 6 | III. L'agaçante ( <i>Rondement</i> )  | 2'34 |
| 7 | IV. Menuets I & II                    | 4'33 |
- 

**Concert No. 3 in A major****13'57**

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 8  | I. La La Poplinière ( <i>Rondement</i> )   | 4'50 |
| 9  | II. La timide ( <i>Rondeaux gracieux</i> ) | 6'39 |
| 10 | III. Tambourins I & II                     | 2'35 |
- 

**Concert No. 4 in B flat major****10'49**

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 11 | I. La pantomime ( <i>Loure un peu vive</i> ) | 4'22 |
| 12 | II. L'indiscreète ( <i>Vivement</i> )        | 1'46 |
| 13 | III. La Rameau                               | 4'40 |

## Concert No. 5 in D minor

13'01

- |    |                                     |      |
|----|-------------------------------------|------|
| 14 | I. La Forqueray ( <i>Fugue</i> )    | 4'38 |
| 15 | II. La Cupis ( <i>Rondement</i> )   | 5'49 |
| 16 | III. La Marais ( <i>Rondement</i> ) | 2'35 |
- 

## London Baroque

Ingrid Seifert, violin

Charles Medlam, bass viol

Terence Charlston, harpsichord

### INSTRUMENTARIUM

Ingrid Seifert: violin by Jacobus Stainer, Absam 1661  
Charles Medlam: bass viol by Jane Julier, Devon 2000, after Bertrand 1704  
Terence Charlston: double manual harpsichord after Jean-Claude Goujon, Paris, 1749  
by Andrew Garlick, kindly loaned by Sophie Yates.  
Tuned in *temperament ordinaire* at A = 415Hz by Kah-Ming Ng.

Recording data: June 2002 at St. Martin's, East Woodhay, Hampshire, England  
Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel  
Neumann microphones; DCS 900D A/D converter; Amek BCII mixer; Genex GX 8000 MOD recorder;  
Stax headphones

**Producer: Marion Schwebel**

Digital editing: Matthias Reuland

Cover texts: © Charles Medlam, Terence Charlston 2002

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: Juan Hitters

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.**

**If we have no representation in your country, please contact:**

**BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden**

**Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40**

**e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se**

© 2002 & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

**J**ean-Philippe Rameau (1683-1764) grew up in Dijon where his father was organist at St. Etienne. After a Jesuit school education and a brief trip to Milan to learn the Italian style, he held positions in Clermont and Avignon, moving to Paris in 1722 where he published four books of highly sophisticated harpsichord music but also wrote music for farces and vaudeville. As an opera composer he was a late starter, writing his first great *tragédie lyrique*, *Hippolyte et Aricie*, at the age of fifty. The *Pièces de clavecin en concerts* appeared eight years later, in 1741, and his models might well have been Elisabeth Jacquet de la Guerre's *Pièces de clavecin, qui peuvent se jouer sur le violon* (1707), Corette's collection with violin (1734), Mondonville's in the same year or Gabriel Guillemain's collection of harpsichord pieces (1745), with added violin 'to conform to contemporary taste'. Furthermore we know that in 1729 Couperin's harpsichord-playing daughter played before the queen, 'accompanied by a violin'.

The practice of adding instruments to keyboard pieces was, therefore, well established by the 1730s. Rameau's addition of a bass viol results in a slightly odd balance between the instruments for, while the word 'concert' perfectly describes the relationship between harpsichordist and accompanists, the violin part presents, apart from a few double stops, no particular difficulties. The gambist, however, must wrestle with one of the most technically advanced (and in some instances close to unplayable) scores in his repertoire. The 'concerts' contain textures varying from note-by-note accompaniment to quasi-*concerto grosso* effects and even symphonic treatment. All the movements are binary forms except *La Forqueray*, which is subtitled 'fugue', a description which seems to mean nothing other than that there is more counterpoint than usual; it is certainly not a fugue in the sense that Bach would have understood the word.

The 'friends pictured within' were all close to the composer as colleagues, patrons and collaborators.

*Concert I* seems to be a 'tombeau' or musical funeral oration for Louis Sanguin Comte de Livri, who died in 1741. He was the son of a *premier maître d'hôtel* of the king and a notable patron of musicians, actors and playwrights. *La Coulicam* relates to an exotic novel about *Thamas Kouli Khan, nouveau Roi de Perse ou histoire de la dernière Révolution en Perse arrivée en 1732* by a Jesuit priest called Jean-Antoine Ducerceau, which

took Paris by storm (1728, reissued 1741) and in which the clever recognized a satire on their own way of life. *Le Vézinet* was a suburb of Paris with pleasure gardens and musical events (and still visible as a stop on the Paris métro!). Perhaps the Comte de Livri had enjoyed both the book and the gardens?

*Concert II* contains a composer, a performer and a pair of dances. Jean-Benjamin Laborde was a precocious composing talent, Anne-Jeanne Boucon a well-known harpsichordist who subsequently married the composer Mondonville as well as being the niece of Jean-Baptiste Forqueray's first wife! *L'agaçante* (the annoyer) might well be the nickname of some lady in the circle.

*Concert III* is dedicated to La Poplinière, an immensely rich financier with a private orchestra, in whose house Rameau lived for several years. Like the Comte de Livri he seems to have been important enough not to share his *concert* with another. *La timide* could refer to someone we shall never identify, or might simply be a character piece, perhaps even named after its composition. The *tambourin*, a wild dance, features in many of Rameau's stage works.

*Concert IV* is Rameau's own and, again, in *La Pantomime* and *L'indiscrète*, we cannot know whether they are simple character pieces or a cryptic wink at some contemporary person or event.

*Concert V* is reserved for the professionals. Father and son Antoine (1672-1745) and Jean-Baptiste (1699-1782) Forqueray dominated the bass viol world after the death of Marin Marais. Jean-Baptiste remarried in 1741. Could the pealing bells and general high spirits of the fugue be an epithalamium for the happy event? The Cupis family was a large family of musicians and dancers who had come to Paris from Italy via Brussels. Candidates for Rameau's dedication are the famous dancer La Camargo or her brother Jean-Baptiste whose son François was born in 1741. Is it too fanciful to hear the gentle rocking of a berceuse? Since Marin Marais died in 1728, *La Marais* probably refers to his son Roland (1680-1750), also a famous bass viol player, who published two books of fine pieces in 1735 and 1738.

© Charles Medlam 2002

## The genesis and technique of Rameau's *Pièces de clavecin en concerts*

Rameau's *Pièces de clavecin en concerts* are unusual amongst Baroque chamber music in having a fully written-out keyboard part. They appear to have been composed in direct response to the publication of Jean-Joseph Mondonville's *Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon* in 1734. Rameau acknowledges this in his preface: 'The success of the sonatas which appeared recently as harpsichord pieces with violin awakened in me the desire to follow the same plan... I have made some little *concerts* with a harpsichord, a violin or flute, and a bass viol or second violin.'

The sudden preference for chamber music with written out keyboard parts over Italian-style trio sonatas is indicative of the rivalry between professional players and the needs of amateurs who could no longer be relied on to improvise accompaniments, reading only a figured bass. Besides Rameau, the imitators of Mondonville included Blavet, Corrette and Guillemain and others, less well-known, such as Blanchet, Dauvergne, Mouret and Pugin. As the music itself becomes more conversational in style, so the choice of instruments becomes more adventurous (violins and viols, for example, or keyboards and wind instruments.) Indeed, most French chamber music published after 1750 incorporates an *obligato* keyboard part. This marked shift in rôle leads inevitably to the time when the pianoforte would take centre stage in chamber ensemble performances.

The 'little' *concerts* leave us in no doubt of Rameau's supreme facility and control as a harpsichordist. On a technical level, the harpsichord part is particularly demanding and, by setting a new level of difficulty and virtuosity, Rameau marks himself out from the refined style of his immediate predecessor, François Couperin. From the preface, we know that Rameau was keenly aware of the inherent challenges contained within these pieces. The left hand frequently leaps over the right to play both melody and bass while the right hand accompanies – a technique which swept through Europe in the 1720s and 1730s and which Rameau claimed as his own invention in the preface to his 1724 collection of harpsichord pieces. Like Scarlatti, he takes an almost sadistic pleasure in dividing fast passagework between the hands at close quarters. Such glittering effects extend the sonority of the instrument and may be considered a conceit, as if the player has three hands! He uses the compass and colour of a *grand ravalement* harpsichord to the full with fre-

quent use of full chords, numerous patterns of arpeggiation, and thundering octaves. The articulation of phrases and individual notes is very precisely indicated and consistent with a playing style 'which enjoins one to keep the hand as it were glued to the keyboard, and which gives the touch all the necessary *legato*'.

Given Rameau's status as an opera composer, it is not surprising that the world of the theatre is never far from these pieces and, to an even greater extent than in the solo harpsichord pieces, the musical language is full of operatic allusion. The use of timbre and sonority (especially through the possibility of re-orchestrating the music to include a flute or a second violin), the dramatic contrasts within and between movements, the carefully chosen tempo indications, the poignant harmonies and subtle inflections of melody to enhance the contrasting affect of each piece all seem to support this impression.

As ensemble music, the *Pièces de clavecin en concerts* pose certain challenges of balance between the various players and their instruments. With this in mind, Rameau transcribed four of the pieces for solo harpsichord to show that 'these pieces played on a solo harpsichord leave nothing to be desired'.

Writing in the 1770s, Mathon de la Cour, editor of the *Almanach musical*, makes this dry observation about the singularity of harpsichord tone in chamber music: 'We cannot help but observe that the harpsichord is the only thing in the world which has been able to impose enough respect on the other instruments to keep them in their place, and to make them in all senses of the word accompany it. Even the most beautiful voices do not have the same advantage... but if it's a question of accompanying a harpsichord, you see immediately that submissive and timid musicians reduce their tone like courtiers in the presence of their master, in front of whom they do not dare utter a word until they read permission in his eyes.'

© **Terence Charlston 2002** (English translations: Charles Medlam)

**London Baroque** was formed in 1978 and is regarded worldwide as one of the foremost exponents of baroque chamber music, enabling its members to devote their professional lives to the group. A regular fifty or so performances a year has given the group a cohesion and professionalism akin to that of a permanent string quartet. The ensemble's repertoire

spans a period from the end of the sixteenth century up to Mozart and Haydn, with works of virtually unknown composers next to familiar masterpieces of the baroque and early classical eras. London Baroque is a regular visitor at the Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach and Stuttgart Bach festivals. London Baroque has appeared on television in England, France, Germany, Belgium, Austria, Holland, Spain, Sweden, Poland, Estonia and Japan.

**Ingrid Seifert** was born in Austria and studied the violin in Salzburg and Vienna. Her interest in early music started while finishing her studies at the Salzburg Mozarteum. After playing occasionally with Concentus Musicus, Wien and a period of study in Holland she co-founded London Baroque with Charles Medlam. She now works exclusively with the group and plays on a Jacobus Stainer violin made in 1661.

**Charles Medlam** studied the cello in London, Paris, Vienna and Salzburg before becoming interested in the bass viol and early performing styles. After a year lecturing and playing in the resident string quartet at the Chinese University of Hong Kong, he returned to Europe and studied under Maurice Gendron at the Paris Conservatoire, Wolfgang Herzer in Vienna and subsequently the cello under Heidi Litschauer and performance practice under Nikolaus Harnoncourt in Salzburg, with frequent visits to Brussels for gamba lessons from Wieland Kuijken.

**Terence Charlston** was born in Lancashire. He learned the piano and organ from an early age and was drawn to the sound of the harpsichord through recordings, concerts and BBC broadcasts. He read music at Keble College, Oxford and gained a Masters Degree with distinction from the University of London. A state scholarship enabled him to study the harpsichord at the Royal Academy of Music where he received the generous guidance of many distinguished musicians and was awarded a further one-year fellowship. As a specialist performer on early keyboard instruments he has toured extensively within Europe, as well as to Japan and the USA. His sympathetic command of original harpsichords, organs, pianos and clavichords has made him a frequent performer at collections of early keyboard instruments. Since 1995 he has been a member of the ensemble London Baroque. He teaches at the Royal Academy of Music and has given masterclasses in Germany, Mexico and the United States.



**J**ean-Philippe Rameau (1683-1764) wuchs in Dijon auf, wo sein Vater Organist an St. Etienne war. Nach einer Ausbildung am Jesuitenkolleg und einer kurzen Reise nach Mailand, um den italienischen Stil zu erlernen, hatte er Ämter in Clermont und Avignon inne und ging 1722 nach Paris, wo er vier Bücher mit überaus kunstvoller Cembalomusik veröffentlichte, aber auch Schwänke und Singspiele komponierte. Als Opernkomponist war er ein „Spätzünder“, der seine erste große Tragédie lyrique, *Hippolyte et Aricie*, im Alter von 50 Jahren schrieb. Die *Pièces de clavecin en concerts* erschienen 1741, acht Jahre später, und könnten als Vorbilder die folgenden gehabt haben: Elisabeth Jacquet de la Guerres *Pièces de clavecin, qui peuvent se jouer sur le violon* (1707), Corettes Sammlung für Violine (1734), diejenige von Mondonville im selben Jahr oder Gabriel Guillemais Sammlung von Cembalostücken (1745) mit hinzugefügter Violine, „um dem gegenwärtigen Geschmack zu entsprechen“. Außerdem wissen wir, daß 1729 die Tochter von Couperin vor der Königin Cembalo spielte und dabei „von einer Violine begleitet“ wurde.

Die Praxis, Cembalostücke um zusätzliche Instrumente zu erweitern, war also um 1730 hinreichend etabliert. Rameaus Hinzufügung einer Baßgambe führt zu einer etwas seltsamen Gewichtung der Instrumente – während der Begriff „Konzert“ das Verhältnis von Cembalo und Begleitung perfekt beschreibt, enthält der Violinpart außer einigen Doppelgriffen keine besonderen Schwierigkeiten. Die Gambe hingegen muß mit einer der technisch avanciertesten (und mitunter fast unspielbaren) Stimmen im gesamten Repertoire ringen. Die „Concerts“ enthalten Texturen, die von der notenweisen Begleitung bis zu Concerto-grosso-Effekten und sogar symphonischer Anlage reichen. Alle Sätze sind zweiteilig bis auf *La Forqueray*, deren Untertitel „Fuge“ anscheinend nichts anderes meint, als daß hier mehr Kontrapunkt als gewöhnlich angewandt ist; sicherlich ist es keine Fuge in Bachschem Sinne.

Die „hier porträtierten Freunde“ standen dem Komponisten allesamt als Kollegen, Förderer und Mitarbeiter nahe.

*Concert I* scheint ein „Tombeau“ oder eine musikalische Grabrede für Louis Sanguin, den 1741 verstorbenen Comte de Livri zu sein. Er war der Sohn eines *Premier maître d'hôtel* des Königs und ein bemerkenswerter Patron von Musikern, Schauspielern und

Autoren. *La Coulicam* bezieht sich auf einen exotischen satirischen Roman über *Thamas Kouli Khan, nouveau Roi de Perse ou histoire de la dernière Révolution en Perse arrivée en 1732* eines Jesuitenpriesters namens Jean-Antoine Ducerceau, der Paris im Sturm eroberte (1728; 1741 neu aufgelegt) und von Hellsichtigen als Satire auf ihre eigene Lebensweise erkannt wurde. *Le Vézin* war eine Vorstadt von Paris mit Lustgärten und Musikveranstaltungen (und ist immer noch der Name einer Haltestelle der Pariser Metro!). Vielleicht hatte der Comte de Livri sowohl Buch wie Gärten genossen?

*Concert II* enthält einen Komponisten, einen Darsteller und ein Tanzpaar. Jean-Benjamin Laborde war ein frühreifes kompositorisches Talent, Anne-Jeanne Boucon eine bekannte Cembalistin, die später den Komponisten Mondonville heiratete und außerdem die Nichte von Jean-Baptiste Forquerays erster Frau war! *L'agaçante* (*Der Plagegeist*) könnte gut der Spitzname einer Dame aus diesen Kreisen gewesen sein.

*Concert III* ist Monsieur La Poplinière gewidmet, einem ungemein reichen Finanzier mit Privatorchester, in dessen Haus Rameau einige Jahre lebte. Wie der Comte de Livri scheint er wichtig genug gewesen zu sein, sein Konzert mit niemand anderem teilen zu müssen. *La timide* (*Die Furchtsame*) könnte sich auf jemanden beziehen, den wir nie identifizieren werden, oder auch einfach ein Charakterstück sein, das vielleicht sogar erst nach der Komposition zu seinem Titel fand. Der *Tambourin*, ein wilder Tanz, taucht in vielen Bühnenwerken Rameaus auf.

*Concert IV* gehört Rameau ganz allein; bei *La Pantomime* und *L'indiscrète* wissen wir wieder einmal nicht, ob es sich um Charakterstücke oder um kryptische Hinweise auf zeitgenössische Personen oder Ereignisse handelt.

*Concert V* ist den Berufsmusikern vorbehalten. Vater und Sohn Antoine (1672-1745) und Jean-Baptiste (1699-1782) Forqueray dominierten die Welt der Baßgambe nach dem Tod von Marin Marais. Jean-Baptiste heiratete 1741 erneut. Vielleicht sind das Glockenläuten und die frohgemute Stimmung der Fuge ein Hochzeitslied für das freudige Ereignis? Die Cupis waren eine Familie von Musikern und Tänzern, die aus Italien über Brüssel nach Paris gekommen waren. Kandidaten für Rameaus Widmung sind die berühmte Tänzerin La Camargo oder ihr Bruder Jean-Baptiste, dessen Sohn François 1741 geboren wurde. Ist es zu verwegen, das sanfte Schaukeln eines Wiegenlieds zu hören? Da Marin

Marais 1728 starb, bezieht sich *La Marais* wahrscheinlich auf seinen Sohn Roland (1680-1750), ebenfalls ein berühmter Gambist, der 1735 und 1738 zwei Bücher voll vorzüglicher Stücke veröffentlicht hatte.

© Charles Medlam 2002

### **Zur Entstehung und Technik von Rameaus *Pièces de clavecin en concerts***

Rameaus *Pièces de clavecin en concerts* stellen durch ihren komplett auskomponierten Cembalopart eine Besonderheit in der barocken Kammermusik dar. Anscheinend sind sie 1734 als direkte Antwort auf Jean-Joseph Mondonvilles *Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon* komponiert worden. Rameau bestätigt dies in seinem Vorwort: „Der Erfolg der unlängst als *Pieces de Clavecin avec Violon* veröffentlichten Sonaten hat in mir den Entschluß reifen lassen, denselben Plan fast unverändert zu verfolgen ... Ich habe daher kleine Konzerte komponiert mit Cembalo, einer Violine oder Flöte und einer Gambe oder zweiten Violine.“

Die plötzliche Popularität der Kammermusik mit auskomponiertem Cembalopart über italienischen Triosonaten belegt die Rivalität zwischen Berufsmusikern und den Bedürfnissen der Amateure, von denen man keine aus einem bezifferten Baß improvisierte Begleitung erwarten konnte. Neben Rameau gehörten zu den Nachahmern Mondonvilles Blavet, Corrette, Guillemain und andere, weniger bekannte wie Blanchet, Dauvergne, Mouret und Pagin. In dem Maße, wie die Musik unterhaltsamer wird, wird die Instrumentation abenteuerlicher (Violinen und Gamben, oder Cembalo und Bläser). In der Tat gibt es in der nach 1750 veröffentlichten französischen Kammermusik meistens einen obligaten Cembalopart. Dieser markante Rollenwandel führt unweigerlich zu der Zeit, als das Pianoforte in der Kammermusik die zentrale Rolle einnahm.

Die „kleinen“ Konzerte lassen keinen Zweifel an Rameaus überlegener Leichtigkeit und Kompetenz als Cembalist. In technischer Hinsicht ist der Cembalopart besonders anspruchsvoll; indem er ein neues Niveau definiert, setzt sich Rameau von dem verfeinerten Stil seines unmittelbaren Vorgängers, François Couperin, ab. Aus dem Vorwort wissen wir, daß Rameau sich der Herausforderungen, die diese Stücke darstellten, sehr bewußt war. Häufig greift die linke Hand über die rechte, um sowohl Melodie wie auch

Baß zu spielen, während die rechte Hand begleitet – eine Technik, die in den 1720ern und 1730ern Europa überflutete und die Rameau im Vorwort seiner 1724er Sammlung von Cembalostücken als seine eigene Erfindung beanspruchte. Wie Scarlatti hat er ein geradezu sadistisches Vergnügen daran, schnelles Passagenwerk eng auf die Hände zu verteilen. Solch glänzende Effekte erweitern die Klangfülle des Instruments und könnten als Dünkel aufgefaßt werden – als ob der Spieler drei Hände hätte! Den Umfang und die Farbigkeit eines Cembalos *à grand ravalement* (mit 5 Oktaven) schöpft er aus mit vollgriffigen Akkorden, zahlreichen Arpeggiofiguren und donnernden Oktaven. Die Artikulation der Phrasen und einzelner Noten ist überaus präzise angegeben und steht in Einklang mit einer Spieltechnik, bei „der die Hand so gehalten wird, als ob sie an der Tastatur angeklebt ist und damit für den Anschlag alle nur denkbaren Bindungen ermöglicht.“

Bedenkt man Rameaus Rang als Opernkomponist, so überrascht es nicht, daß diesen Stücken das Theatralische nicht fremd ist; die Musiksprache enthält in noch größerem Umfang als bei den Solostücken Opernreminiszenzen. Der Gebrauch von Timbre und Klang (insbesondere durch die Möglichkeit einer Uminstrumentierung durch Flöte und zweite Violine), die dramatischen Kontraste innerhalb und zwischen den Sätzen, die sorgsam gewählten Tempoangaben, die scharfen Harmonien und subtilen Wandlungen der Melodik, die die kontrastierenden Affekte eines jeden Stücks verstärken – all dies schient diesen Eindruck zu bestätigen.

Als Ensemblesmusik sind die *Pièces de clavecin en concerts* eine Herausforderung an die verschiedenen Spieler und ihre Instrumente. Dessen eingedenk, bearbeitete Rameau vier dieser Stücke für Cembalo, um zu zeigen, daß „diese Stücke auch auf dem Cembalo allein nichts zu wünschen übrig lassen.“

In den 1770er Jahren stellte Mathon de la Cour, der Herausgeber des *Almanach musical*, folgende nüchterne Betrachtung über die Einzigartigkeit des Cembalos in der Kammermusik an: „Wir können uns hier des Eindrucks nicht erwehren, daß das Cembalo das einzige Instrument auf Erden ist, das sich genug Respekt unter den anderen Instrumenten verschafft hat, um sie auf ihre Plätze zu verweisen und sich von ihnen in der vollen Bedeutung des Wortes begleiten zu lassen. Selbst die schönsten Stimmen verlieren ihren Vorrang ... wenn es darum geht, ein Cembalo zu begleiten, so werden Sie sofort bemer-

ken, daß die unterwürfigen und furchtsamen Musiker ihre Stimmen senken wie Kurtisanen in Gegenwart ihres Herrn, vor dem sie kein Wort zu sprechen wagen, ohne seinen Augen die Erlaubnis hierfür abgelesen zu haben.“

© *Terence Charlston 2002*

**London Baroque**, 1978 gegründet, wird weltweit als einer der führenden Klangkörper im Bereich barocker Kammermusik angesehen, was den Musikern ermöglicht, ihre berufliche Tätigkeit ganz dem Ensemble zu widmen. Eine regelmäßige Anzahl von rund 50 Aufführungen jährlich hat der Gruppe eine Verbundenheit und eine Professionalität verschafft, wie sie einem festen Streichquartett entspricht. Das Repertoire des Ensembles reicht vom Ende des 16. Jahrhunderts bis hin zu Mozart und Haydn, wobei Werke nahezu unbekannter Komponisten neben bekannten Meisterwerken des Barock und der Frühklassik stehen. London Baroque ist regelmäßiger Gast bei den Festivals in Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach und Stuttgart. Fernsehproduktionen mit dem Ensemble wurden in England, Frankreich, Deutschland, Belgien, Österreich, Holland, Spanien, Schweden, Polen, Estland und Japan ausgestrahlt.

**Ingrid Seifert** wurde in Österreich geboren und studierte Violine in Salzburg und Wien. Ihr Interesse an Alter Musik erwachte, als sie ihre Studium am Salzburger Mozarteum abschloß. Nachdem sie verschiedentlich im *Concentus Musicus Wien* gespielt und eine Zeitlang in Holland studiert hatte, gründete sie gemeinsam mit Charles Medlam das Ensemble London Baroque, für das sie nun exklusiv arbeitet. Sie spielt eine Violine von Jacobus Stainer aus dem Jahr 1661.

**Charles Medlam** studierte Cello in London, Paris, Wien und Salzburg, bevor er sich der Gambe und der historischen Aufführungspraxis zuwandte. Nachdem er ein Jahr an der Universität von Hongkong gelehrt und im dortigen Streichquartett gespielt hatte, kehrte er nach Europa zurück und studierte bei Maurice Gendron am Pariser Conservatoire, bei Wolfgang Herzer in Wien und danach Cello bei Heidi Litschauer und Aufführungspraxis bei Nikolaus Harnoncourt in Salzburg; daneben nahm er in Brüssel Gambenunterricht bei Wieland Kuijken.

**Terence Charlston** wurde in Lancashire geboren. In jungen Jahren erlernte er Kla-

vier und Orgel und wurde durch Schallplatten, Konzerte und BBC-Sendungen zum Cembaloklang hingezogen. Er studierte Musik am Keble College in Oxford und erhielt von der University of London ein Master-Zertifikat mit Auszeichnung. Ein Staatsstipendium ermöglichte ihm ein Cembalostudium an der Royal Academy of Music, wo er die großzügige Anleitung vieler renommierter Musiker erfuhr und mit einem einjährigen Fellowship ausgezeichnet wurde. Als Interpret, der auf frühe Tasteninstrumente spezialisiert ist, hat er zahlreiche Tourneen durch Europa, Japan und die USA unternommen. Seine einfühlsame Beherrschung originaler Cembali, Orgeln, Klaviere und Clavichorde hat ihn zu einem gefragten Interpreten in Sammlungen alter Musikinstrumente werden lassen. Seit 1995 ist er Mitglied von London Baroque. Er unterrichtet an der Royal Academy of Music und hat in Deutschland, Mexiko und den USA Meisterklassen gegeben.

---

**J**ean-Philippe Rameau (1683-1764) a grandi à Dijon où son père était organiste à St-Etienne. Après son cours chez les Jésuites et un bref séjour à Milan pour apprendre le style italien, il fut engagé à Clermont et à Avignon, déménageant à Paris en 1722 où il publia quatre livres de musique d'un grand raffinement pour clavecin et où il écrivit aussi de la musique pour farces et spectacles de variétés. Il se mit tard à l'opéra, écrivant sa première grande tragédie lyrique, *Hippolyte et Aricie*, à l'âge de 50 ans. Les *Pièces de clavecin en concerts* sortirent huit ans plus tard, en 1741, et ses modèles pourraient bien avoir été *Pièces de clavecin, qui peuvent se jouer sur le violon* (1797) d'Elisabeth Jacquet de la Guerre, la collection avec violon (1734) de Corette, la collection de Mondonville de la même année ou celle de Gabriel Guillemain de pièces pour clavecin (1745) avec violon ajouté « pour se conformer au goût contemporain ». De plus, nous savons que la fille claveciniste de Couperin joua devant la reine, « accompagnée par un violon ».

La pratique d'ajouter des instruments aux pièces pour clavecin était ainsi bien établie dans les années 1730. Rameau ajouta une basse de viole et le résultat fut un équilibre légèrement bizarre entre les instruments car, tandis que le mot « concert » décrit parfaite-

ment la relation entre claveciniste et accompagnateur, la partie de violon ne présente, sauf quelques cordes doubles, aucune difficulté particulière. Le gambiste, cependant, doit lutter avec l'une des partitions les plus techniquement avancées (et, à certains endroits, à la limite du jouable) du répertoire. Les « concerts » renferment des textures variant de l'accompagnement note à note aux effets quasi *concerto grosso* et même au traitement symphonique. Tous les mouvements sont des formes binaires sauf *La Forqueray* qui est sous-titré « fugue », une description qui semble seulement vouloir dire qu'il y a plus de contrepoint que d'habitude; ce n'est certainement pas une fugue dans le sens du mot entendu par Bach.

Les « amis décrits à l'intérieur » étaient tous des proches du compositeur en tant que collègues, protecteurs et collaborateurs.

*Concert I* semble être un « tombeau » ou oraison funèbre musicale pour Louis Sanguin, comte de Livri, qui mourut en 1741. Il était le fils d'un premier maître d'hôtel du roi et un grand protecteur de musiciens, acteurs et dramaturges. *La Coulicam* se rapporte à un roman satirique exotique sur *Thamas Kouli Khan, nouveau Roi de Perse ou histoire de la dernière Révolution en Perse arrivée en 1732* du prêtre jésuite nommé Jean-Antoine Ducerceau; le roman prit Paris d'assaut (1728, réédité en 1741) et où les gens à l'esprit éveillé reconnurent une satire sur leur propre mode de vie. *Le Vézinet* était une banlieue de Paris avec des jardins de plaisance et des événements musicaux (survit encore comme arrêt du métro de Paris!) Le comte de Livri avait peut-être aimé et le livre et les jardins?

*Concert II* renferme un compositeur, un interprète et une paire de danses. Jean-Benjamin Laborde était un talent précoce en composition, Anne-Jeanne Boucon une claveciniste bien connue qui finit par épouser le compositeur Mondonville tout en étant la nièce de la première femme de Jean-Baptiste Forqueray! *L'agaçante* pourrait bien être le surnom de quelque dame du cercle.

*Concert III* est dédié à La Poplinière, un financier immensément riche qui possédait un orchestre privé et dans la maison duquel Rambeau vécut plusieurs années. Comme le comte de Livri, il semble avoir été assez important pour ne pas partager son concert avec quelqu'un d'autre. *La timide* pourrait se référer à quelqu'un que nous n'identifierons jamais ou pourrait simplement être une pièce de caractère, nommée peut-être même après

sa composition. Le *tambourin*, une danse sauvage, se trouve dans plusieurs des œuvres pour scène de Rameau.

*Concert IV* est le propre de Rameau et, encore, dans *La Pantomime* et *L'indiscrète*, on ne peut pas savoir s'il s'agit de simples pièces de caractère ou d'un clin d'œil cryptique à quelque personne ou événement contemporain.

*Concert V* est réservé aux professionnels. Père et fils Antoine (1672-1745) et Jean-Baptiste (1699-1782) Forqueray dominaient le monde de la basse de viole après la mort de Marin Marais. Jean-Baptiste se remaria en 1741. La sonnerie des cloches et l'esprit généralement plein d'entrain de la fugue pourraient-ils être un épithalame pour le joyeux événement? La famille Cupis était une grande famille de musiciens et danseurs qui étaient venus à Paris de l'Italie en passant par Bruxelles. Les candidats pour la dédicace de Rameau sont la célèbre danseuse La Camargo ou son frère Jean-Baptiste dont le fils François est né en 1741. D'entendre la douce oscillation d'une berceuse est-il un excès d'imagination? Puisque Marin Marais mourut en 1728, *La Marais* se réfère probablement à son fils Roland (1680-1750), lui aussi un célèbre joueur de basse de viole qui publia deux livres de jolies pièces en 1735 et 1738.

© Charles Medlam 2002

### **Genèse et technique de *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau.**

Les *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau sont exceptionnelles en musique de chambre baroque parce que leur partie de clavecin est écrite au complet. Elles semblent avoir été composées en réponse directe à la publication des *Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon* de Jean-Joseph Mondonville en 1734. Rameau reconnaît ceci dans sa préface: «Le succès des Sonates qui ont paru depuis peu, en Pièces de Clavecin avec Violon, m'a fait naître le dessein de suivre à peu près le même Plan ... j'en ai formé de petits Concerts entre le Clavecin, un Violon ou une Flûte, & une Viole ou un 2<sup>e</sup> Violon.»

La popularité soudaine de la musique de chambre avec parties pour clavecin écrites en détail dans des sonates en trio de style italien indique la rivalité entre les musiciens professionnels et les besoins d'amateurs qui n'avaient pas la compétence requise pour improviser des accompagnements en lisant seulement une basse chiffrée. A côté de Ra-



meau, les imitateurs de Mondonville ont inclus Blavet, Corrette et Guillemain ainsi que d'autres moins bien connus tels Blanchet, Dauvergne, Mouret et Pagin. Comme le style de la musique est de plus en plus causeur, le choix des instruments devient donc de plus en plus aventureux (violons et violes, par exemple, ou claviers et instruments à vent). Evidemment, la majorité de la musique de chambre française publiée après 1750 renferme une partie *obbligato* d'un instrument à clavier. Ce changement prononcé de rôle mena inévitablement au temps où le fortepiano devint l'épicentre de l'exécution de la musique de chambre.

Les « petits » concerts ne nous laissent pas de doute sur la facilité suprême de Rameau et son contrôle au clavecin. Du point de vue technique, la partie de clavecin est particulièrement exigeante et, en fixant un nouveau niveau de difficulté et de virtuosité, Rameau se distingue du style raffiné de son prédécesseur immédiat, François Couperin. Grâce à la préface, on sait que Rameau était vivement conscient des défis inhérents à ces pièces. La main gauche passe fréquemment par-dessus la droite pour jouer la mélodie et la basse tandis que la main droite accompagne – une technique qui balaya l'Europe dans les années 1720 et 1730 et que Rameau prétendit être sa propre invention dans la préface à sa collection de 1724 de pièces de clavecin. Comme Scarlatti, il prend un plaisir presque sadique à diviser des passages rapides entre les mains rapprochées. De tels effets brillants étendent la sonorité de l'instrument et peuvent être vus comme une vanité, comme si le claveciniste avait trois mains ! Il utilise entièrement l'étendue et la couleur d'un clavecin à grand ravalement avec emploi fréquent d'accords complets, de nombreux modèles d'arpèges et d'octaves fulminants. L'articulation de phrases et de notes individuelles est indiquée très précisément et régulièrement avec un style « qui engage pour lors à tenir la main comme collée au clavier, & ce qui achève de procurer au toucher toute la liaison qu'on peut y introduire ».

Vu le statut de Rameau comme compositeur d'opéra, il n'est pas surprenant que le monde du théâtre ne soit jamais loin de ces pièces et, encore plus que dans les pièces pour clavecin solo, que le langage musical soit rempli d'allusions à l'opéra. L'emploi du timbre et de la sonorité (surtout grâce à la possibilité de réorchestrer la musique pour inclure une flûte ou un second violon), les contrastes dramatiques dans et entre les

mouvements, les indications de tempo soigneusement choisies, les harmonies touchantes et les subtiles inflexions de mélodie pour souligner l'effet de contraste de chaque pièce, semblent appuyer cette impression.

En tant que musique d'ensemble, les *Pièces de clavecin en concerts* posent certains défis d'équilibre entre les exécutants et leurs instruments. Avec cela en vue, Rameau transcrivit quatre des pièces pour clavecin solo pour montrer que « Ces Pièces exécutées sur le Clavecin seul ne laissent rien à désirer. »

Dans un écrit dans les années 1770, Mathon de la Cour, éditeur de l'*Almanach musical*, fait une observation sèche sur la singularité du ton du clavecin en musique de chambre: « Nous ne pouvons nous empêcher d'observer ici que le clavecin est la seule chose de ce monde qui ait su imprimer assez de respect aux autres instruments pour les tenir à leur place, & s'en faire accompagner dans toute la force du terme. Les voix même les plus belles n'ont pas tant d'avantage:... mais s'agit-il d'accompagner un clavecin, vous voyez aussi-tôt les Musiciens soumis & timides d'adoucir leurs sons comme des courtisans en présence du Maître, devant qui ils n'osent pas prononcer un mot qu'ils n'en aient lu la permission dans ses yeux. »

© Terence Charlston 2002

Le **London Baroque** fut fondé en 1978 et est considéré mondialement comme l'un des meilleurs interprètes de musique de chambre baroque, permettant à ses membres de consacrer leur vie professionnelle au groupe. Une cinquantaine de concerts par année a donné à la formation une cohésion et un professionnalisme semblables à ceux d'un quatuor à cordes permanent. Son répertoire couvre une période s'étendant de la fin du 16<sup>e</sup> siècle jusqu'à Mozart et Haydn, passant des œuvres de compositeurs pratiquement inconnus à des chefs-d'œuvre familiers du baroque et du classicisme. Le London Baroque est un visiteur régulier aux festivals Bach de Salzbourg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach et Stuttgart et il a paru à la télévision en Angleterre, France, Allemagne, Belgique, Autriche, Hollande, Espagne, Suède, Pologne, Estonie et au Japon.

**Ingrid Seifert** est née en Autriche et a étudié le violon à Salzbourg et à Vienne. Son intérêt en musique ancienne fut éveillé à la fin de ses études au Mozarteum de Salzbourg.

Après des concerts occasionnels avec *Concentus Musicus* à Vienne et une période d'études en Hollande, elle fonda le *London Baroque* avec Charles Medlam. Elle travaille maintenant exclusivement avec le groupe et joue sur un violon de Jacobus Stainer bâti en 1661.

**Charles Medlam** a étudié le violoncelle à Londres, Paris, Vienne et Salzbourg avant de s'intéresser à la basse de viole et aux styles d'exécution ancienne. Après un an d'enseignement et de jeu dans le quatuor à cordes résident à l'université chinoise de Hong Kong, il retourna en Europe et étudia avec Maurice Gendron au Conservatoire de Paris, Wolfgang Herzer à Vienne et, après, le violoncelle avec Heidi Litschauer et la pratique d'exécution avec Nikolaus Harnoncourt à Salzbourg; il se rendit fréquemment à Bruxelles pour des leçons de gambe avec Wieland Kuijken.

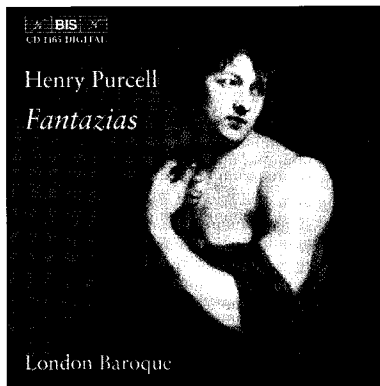
**Terence Charlston** est né au Lancashire. Il a étudié le piano et l'orgue très tôt et fut attiré par la sonorité du clavecin grâce à des enregistrements, concerts et programmes de la BBC. Il a appris la musique au Keble College à Oxford et obtint une maîtrise avec distinction à l'université de Londres. Une bourse d'Etat lui permit d'étudier le clavecin à l'Académie Royale de Musique où il fut généreusement guidé par plusieurs musiciens distingués et où on lui accorda une autre bourse d'un an. En tant qu'exécutant spécialisé en instruments à claviers anciens, il a fait de nombreuses tournées en Europe ainsi qu'au Japon et aux Etats-Unis. Sa maîtrise sympathique de clavecins, orgues, pianos et clavicornes originaux lui a permis de jouer fréquemment sur des instruments à claviers anciens de collection. Il fait partie de l'ensemble *London Baroque* depuis 1995. Il enseigne à l'Académie Royale de Musique et il a donné des cours de maître en Allemagne, au Mexique et aux Etats-Unis.

---

Other recordings by London Baroque on BIS include:



Georg Friederich Händel  
Sacred Cantatas  
Emma Kirkby, soprano  
BIS-CD-1065



Henry Purcell  
Fantazias  
BIS-CD-1165

Antonio Vivaldi: Trio Sonatas, Op. 1, etc.  
BIS-CD-1025/1026

J.S. Bach: Trio Sonatas, BWV 525-530  
BIS-CD-1345