

GENUIN 

# François Couperin – Concerts

Abbühl | Tomàs | Sanfelix | Spányi | Fallai

# François Couperin – Concerts

**Emanuel Abbühl, Oboe / Oboe d'amore / \* Cor Anglais**

David Tomàs, Bassoon

Carla Sanfelix, Baroque Cello

Miklós Spányi, Harpsichord

Benoît Fallai, Theorbo

**François Couperin (1668–1733)**

**Les Goûts-réunis, ou Nouveaux Concerts (1724)**

**Neuvième Concert intitulé Ritratto dell' amore**

- |           |       |  |                |
|-----------|-------|--|----------------|
| <b>01</b> | I.    | Le charme <i>gracieusement et gravement</i> .....  | <b>(01'31)</b> |
| <b>02</b> | II.   | L'enjoüement <i>gayement</i> .....                 | <b>(02'58)</b> |
| <b>03</b> | III.  | Les graces <i>Courante françoise</i> .....         | <b>(02'11)</b> |
| <b>04</b> | IV.   | Le je-ne-sçay-quoy <i>gayement</i> .....           | <b>(02'02)</b> |
| <b>05</b> | V.    | La vivacité .....                                  | <b>(02'50)</b> |
| <b>06</b> | VI.   | La noble fierté - Sarabande <i>gravement</i> ..... | <b>(02'49)</b> |
| <b>07</b> | VII.  | La douceur <i>amoureuusement</i> .....             | <b>(02'34)</b> |
| <b>08</b> | VIII. | L'et cœtera, ou Menuets .....                      | <b>(03'39)</b> |

**Concerts Royaux (1714/15) · Deuxième Concert**

- |           |      |  |                |
|-----------|------|--|----------------|
| <b>09</b> | I.   | Prélude <i>gracieusement</i> .....     | <b>(02'41)</b> |
| <b>10</b> | II.  | Allemande Fuguée <i>gayement</i> ..... | <b>(01'59)</b> |
| <b>11</b> | III. | Air tendre .....                       | <b>(03'21)</b> |
| <b>12</b> | IV.  | Air Contrefugué <i>vivement</i> .....  | <b>(02'41)</b> |
| <b>13</b> | V.   | Échos <i>tendrement</i> .....          | <b>(03'30)</b> |

**Les Goûts-réunis, ou Nouveaux Concerts · Sixième Concert**

14	I.	<i>Gravement et mesure</i> .....	(02'00)
15	II.	<i>Allemande vivement</i> .....	(02'26)
16	III.	<i>Sarabande noblement</i> .....	(03'26)
17	IV.	<i>Air de diable très viste</i> .....	(01'42)
18	V.	<i>Sicilienne tendrement et loûré.</i> .....	(03'09)

**Les Goûts-réunis, ou Nouveaux Concerts · Cinquième Concert**

19	I.	<i>Prélude gracieusement.</i> .....	(01'34)
20	II.	<i>Allemande gayement et les croches égales</i> .....	(03'06)
21	III.	<i>Sarabande grave *</i> .....	(02'42)
22	IV.	<i>Gavote coulament *</i> .....	(01'59)
23	V.	<i>Muséte dans le goût de Carillon - Rondeau.</i> .....	(02'45)

**Concerts Royaux · Quatrième Concert**

24	I.	<i>Prélude gravement</i> .....	(02'51)
25	II.	<i>Allemande légèrement</i> .....	(02'11)
26	III.	<i>Courante Française galament</i> .....	(01'59)
27	IV.	<i>Courante a l'italienne gayement</i> .....	(02'41)
28	V.	<i>Sarabande très tendrement</i> .....	(02'42)
29	VI.	<i>Rigaudon légèrement et marqué</i> .....	(02'10)
30	VII.	<i>Forlane - Rondeau gayement</i> .....	(02'57)

**Total Time** .....

(77'22)

## About the Works

“The following pieces are of a different kind than those I have given so far”. Thus begins the short preface to the four *Concerts Royaux* published in 1722 as a supplement to the Third Book of *Pièces de Clavecin*. This will be followed two years later by the *Goûts-réunis, ou Nouveaux Concerts*, ten in number, which, as François Couperin explicitly states, “may be joined, in the same binding, with the first four which I gave in my third Book of harpsichord pieces”. Couperin had already published in the field of sacred music three collections of motet verses, the celebrated *Leçons de Ténèbres* for one and two voices, two masses for organ (only the title pages are printed, the music is handwritten), and in the field of secular music two Books of *Pièces de Clavecin* in 1713 and 1717 and *L’Art de toucher le clavecin* (The Art of Playing the Harpsichord) in 1716. Displayed on two staves, like the harpsichord pieces, these concerts nevertheless appear to be a real novelty: “They are appropriate not only for the harpsichord, but also for the violin, the flute, the oboe, the viol and the bassoon”. This idea of leaving the performer free to choose the instrumentation that seems most appropriate is not new, and has been an important component of the French style since the Renaissance. This practice went hand in hand with many others, such as the addition of a counterpart, i.e. a second part, to transform a solo air into a ‘trio’, i.e. for two instruments, most of the time treble instruments, but not always, as it is in the *Échos* from the *Second Concert* where a viol is added to a treble instrument, violin or flute, accompanied by the basso continuo. Couperin went so far as to recommend the performance of some pieces from his Third Book of *Pièces de Clavecin* – he calls them *Pièces-croisées*, published

in the same volume as the *Concerts Royaux*, on other instruments than the harpsichord: “Pieces of this kind, moreover, are suitable for two flutes or oboes, as well as for two violins, two viols, and other instruments of equal pitch”; it is therefore clear that the instrumentation relies entirely on the skill of the performer to blend or contrast colours, to vary and characterise each piece.

However, the great innovation of these concerts – and this is undoubtedly what Couperin is referring to when he writes in his preface: “The following pieces are of a different kind” remains the marriage of French and Italian styles. The first two books of *Pièces de Clavecin* are essentially in the French style, whose sophistication and distinction have their roots in the early 17<sup>th</sup> century, with composers such as Antoine de Boësset, Étienne Moulinié, Pierre Guéron and later Sébastien Le Camus and Michel Lambert. It is this capital that Couperin builds on; he thus achieves a subtleness and intensity of expression that belong only to him and are immediately recognizable. On the other hand, the Italian style introduced at the French court at the time of the marriage of Henry IV and Marie de Médicis in 1600 was much appreciated, and numerous exchanges took place between French and Italian musicians. Mazarin, upon his appointment in 1643, took advantage of this taste for Italian music and attracted all the famous Italian composers to the court of the regent Anne of Austria: within the years 1640–1660, operas by Luigi Rossi, Francesco Cavalli and many others were performed. This was not without rivalries and animosities, sometimes to the point of excess, where Luigi Rossi himself denigrated Italian singers in favour of French ones, as witnessed by Charles de Saint-Évremond who, in 1684, wrote: “What was certain was that he [Luigi Rossi] remained very much repelled by the harshness and hardness of the greatest Masters of Italy, when he had tasted the tenderness of playing, and the cleanliness and manner of our Frenchmen”. When Saint-Évremond speaks of the ‘tenderness of playing’, he is pointing out one of the fundamental characteristics of the French style up to the middle



*François Couperin*

of the 18<sup>th</sup> century, the testimony of which can be found in the titles and character indications of the pieces that make up the concerts: *Air tendre*, *tendrement*, *tendrement et louré*, *naïvement*, *galamment*, *noblement*, *amoureuusement*, *gracieusement*, etc. This does not prevent Couperin from honouring the Italian style, which he highly valued, and pieces of Italian inspiration are numerous: whether this is explicitly stated, as in the *Courante à l'italienne*, where he writes 'pointé - coulé', i.e. with unequal eighth notes and tied, although the indication *à l'italienne* suggests equal eighth notes, or whether

the style is sufficient to identify the origin, as in the *Prelude* or the *Siciliène* of the *Sixth Concert*. The *Ninth Concert Ritratto dell'amore* (Portrait of Love) however, stands apart in that it combines with perfect balance the vocabulary of Italian writing with a typically French form – the character pieces – which, it should be remembered, make up the bulk of the four Books of *Pièces de Clavecin*. This should not surprise us, for in the foreword to the *Goûts-réunis*, Couperin restates his equal admiration for the Italian and the French and judges the music, not the nation that produced it: “The Italian style and the French style have for a long time divided between them (in France) the Republic of Music; for my part, I have always held in esteem those things which deserved it, without excluding any composer or nation; and the first Italian sonatas to appear in Paris more than thirty years ago, and which then encouraged me to compose in the same manner, did no harm in my opinion to the works of Monsieur de Lully, nor to the works of my ancestors; who will always be more admirable than easy to imitate”. And for good measure, he concludes the *Goûts-réunis* with a “Grand Trio Sonata entitled *Parnassus, or the Apotheosis of Corelli*” before publishing a year later, in 1725, an “Instrumental Concert entitled *Apothéosis* composed in memory of the unparalleled Monsieur de Lully” in the preface of which he writes: “Apollo persuades Lully and Corelli that the combination of French and Italian tastes must make the perfection of Music”. It should be remembered here that Corelli and Lully were the composers he most admired. Although the respective natures of Italian and French music occupied the minds of musicians for more than a century and a half, no one better than Couperin expresses in 1716, in his *Art de toucher le clavecin* (The Art of Playing the Harpsichord), what differentiates them: “In my opinion, there are faults in our way of writing music, which correspond to the way in which we write our langage. The fact is that we write a thing differently from the way in which we execute it [i.e. we pronounce]; and it is this which causes foreigners to play our music less well than we do theirs. On the contrary, the Italians write their music in the

true time-values in which they have thought it. For example, we dot several consecutive quavers in a stepwise motion, and yet we write them as equal". As one can guess, 'dotting' the eighth notes means making uneven notes, and Couperin goes on: "I find that we confuse measure or time with what is called cadence or movement. Measure defines the number and equality of the beats; and Cadence is literally the intelligence and the soul which must be added to it". There is in fact a comprehensive vocabulary for indicating movement, which is extremely specific: *gracieusement* (moderate tempo), *gayement* (moderate to lively, without excess, a little faster than *léger*), *gravement* (less slow than slow), *légèrement* (a little more moderate than *gay*), without forgetting, of course, that the instrument has a definite influence on the movement, i.e. on the speed at which a piece is to be played: „With regard to pieces of a tender and delicate character which are to be played on the Harpsichord, it is well to play them not quite so slowly as they would be played on other instruments, because of the short duration of its notes“. Thus the performer is warned.

We know by whom these concerts were performed, and for which occasions, for Couperin tells us in his preface: "I had made them for the little chamber concerts to which Louis XIV invited me almost every Sunday of the year. These pieces were performed by MM. Duval, Philidor, Alarius and Dubois; I used to play the harpsichord. If they are as much to the taste of the public as they were approved by the late king, I have enough to give a few complete volumes in the future". In the present recording, the musicians have chosen to marry, for the listener's pleasure, modern and historical instruments (oboe and bassoon), inspired through the deepest admiration for Couperin's compositions in respect of style, colour and tempi.

Around him, the musical world was changing. Campra was triumphing at the Académie de Musique – the ancestor of the Opéra de Paris, Destouches and Colin de Blamont had taken over from Michel-Richard de Lalande, Corrette and Mondonville



were beginning their careers, and a new generation of Italian composers, among them Vivaldi and Geminiani, were breaking through in France. All this was to considerably change musical taste and take it in a direction which, despite the honours he enjoyed, led François Couperin – perhaps also because of illness – to withdraw from official musical life. He lived for almost ten more years and died the same year that Rameau created his first opera, *Hippolyte et Aricie*.

*Pascal Duc*

## The Artists

### *Biographical Notes*



**Emanuel Abbühl** was principal oboe with the Rotterdam Philharmonic Orchestra and moved to the same position with the London Symphony Orchestra – performing on many of world’s leading stages and festivals confirming an international career as soloist and sought-after artist. He has been invited to perform with the Chamber Orchestra of Europe, the Mariinsky Orchestra, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, Concertgebouw Orchestra, Budapest Festival Orchestra, St. Petersburg Philharmonic Orchestra as well as at the renowned Salzburg Festival Summer and the Festivals of Tanglewood, Istanbul, Saint Petersburg, Edinburgh and Mexico City, and has worked with such conductors as Valery Gergiev, Colin Davis, Seiji Ozawa, Heinz Holliger, Witold Lutosławski and Bernard Haitink.

As a teacher, he is sharing his large experience with students as at the Rotterdam Conservatory, the Royal Academy of Music in London and as a visiting professor worldwide. Currently he is working as professor for oboe at the Mannheim University of Music and Performing Arts and the Basel Academy of Music. 2011 he was appointed honorary member of the Royal Academy of Music London. His repertoire is wide spread, in a well founded and wide research from 17<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup> century.



Lute, theorbist and guitarist, **Benoît Fallai** obtained his guitar prize with the congratulations of the jury in 2010 in Arnaud Dumond's class. He then studied theorbo and baroque lute at the Conservatoire national supérieur de musique et de danse in Lyon with Rolf Lislevand. After obtaining his degree in 2016, he studied at the Schola Cantorum Basiliensis with the legendary Hopkinson Smith, and was the first lutenist to be admitted to the master's degree in improvisation.

As a sensitive and passionate musician, he devotes himself to the solo lute repertoire as well as to the art of accompaniment. He also practices Indian music (Kalasri Ensemble), singing and different styles of popular music (French songs, English pop, Spirituals, Latin American music).

As a continuo player, he has the honour of collaborating with prestigious ensembles, including La Fenice, La Chimera and Les Arts Florissants.

Founding member of the historical ensemble L'Apothéose, **Carla Sanfelix** is winner of twelve national and international awards, including: First Prize at EUBO Development Trust Prize and the Award at the 2019 Friends of York Early Music Festival Competition (United Kingdom). First Prize at the Göttingen Händel Competition 2017 (Germany), Second Prize at the prestigious International Van Wassenaer Competition



2018 within the Festival Oude Muziek in Utrecht (The Netherlands), and Second Prize at the Concours International de Musique Ancienne de Val de Loire 2017 (France), chaired by William Christie. She is also cello player of the Il Maniatico Ensemble with which she has recorded the entire collection of unreleased sextets by Gaetano Brunetti for oboe and strings.

Sanfelix has been member of the Spanish National Orchestra (ONE) and has collaborated with different ensembles such as Bayerische Kammerphilharmonie, Madrid Symphony Orchestra and Bachorchester Mainz.

She has a Master of Music in Performance at Trinity College of Music London with Natalia Pavlutskaya and David Kenedy and a Master of Baroque Cello and Historical Performance at Frankfurt University of Music and Performing Arts with Kristin von der Goltz.



**Miklós Spányi** is one of the most famous researchers and interpreter of the music of Carl Philipp Emanuel Bach. He has recorded C. P. E. Bach's complete piano concerts (20 CDs), and his complete recording of the *Solo Keyboard Works* by this composer will be finished soon as well (40 CDs published so far). He is also editor of many of C. P. E. Bach's works.

Miklós Spányi has studied organ, harpsichord and pianoforte at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest with Ferenc Gergely and János Sebestyén as well as at the Royal Conservatory Antwerp with Jos van Immerseel and at the University of Music and Performing Arts Munich with Hedwig Bilgram. He concerted in many European countries and in the USA on the organ, harpsichord, clavichord, tangent piano and pianoforte and won at the international Cembalo Competitions in Nantes (1984)

and Paris (1987). Spányi was artistic director of the Hungarian baroque orchestra Concerto Armonico since its creation.

As a solo artist and with his ensemble, Miklós Spányi has recorded numerous CDs for different European labels. Between 1990 and 2012, he taught at the Oulu Conservatory, Finland and the Sibelius Academy in Helsinki. He now teaches at the Mannheim University of Music and Performing Arts, the Franz Liszt Academy of Music in Budapest and the Amsterdam University of the Arts. Miklós Spányi is also known as an improviser and composer.



**David Tomàs** is one of the most internationally renowned bassoon players and pedagogues of his generation. His students hold positions in orchestras and music education centers around the world. David Tomàs is professor at the University of Music Karlsruhe, Germany and Musikene, San Sebastián. He has been a member of the jury of the International ARD Music Competition, Munich in 2002 and 2009. David Tomàs has been principal bassoon of the orchestras of the RTVE (Radio Symphony Orchestra of Madrid-Spain), Castile and León Symphony Orchestra, the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen and the Orquestra de Cadaqués. As a soloist he has given concerts and recitals under conductors such as Robert King or Neville Marriner, and has given recitals all over the world. He has also been invited by the Chamber Orchestra of Europe, Scottish Chamber Orchestra, NDR Radiophilharmonie Hannover and international festivals and institutions such as Schubertiade Schwarzenberg, Oaxaca, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Porto, Sibelius Academy Helsinki, Academy of Music Kraków, and Cordoba. He is also in demand as a guest conductor of chamber and symphonic ensembles.

## Über die Werke

Die folgenden Stücke sind von anderer Art als diejenigen, die ich bisher gegeben habe.“ So beginnt das kurze Vorwort der vier 1722 als Zugabe zu dem Dritten Buch der *Pièces de Clavecin* (Stücke für Cembalo) erschienenen *Concerts Royaux*. Zwei Jahre später folgen die *Goûts-réunis, ou Nouveaux Concerts*, zehn an der Zahl, die, worauf François Couperin ausdrücklich hinweist, „mit den ersten vier, die ich in meinem dritten Buch der Cembalostücke gegeben habe, zu einem Band zusammengefasst werden können.“ Bis dahin hatte Couperin im Bereich der Kirchenmusik drei Sammlungen von Motettenversen, die berühmten *Leçons de Ténèbres* für eine und zwei Stimmen, zwei Orgelmessen (nur die Titelseiten sind gedruckt, die Musik ist handgeschrieben) veröffentlicht, und im Bereich der weltlichen Musik zwei Bücher der *Pièces de Clavecin* in den Jahren 1713 und 1717 und *Art de toucher le clavecin* (Die Kunst des Cembalospieles) in 1716. Wie die Cembalostücke auf zwei Notenlinien dargestellt, erscheinen diese Konzerte dennoch wie eine wirkliche Neuheit: „Sie eignen sich“, fährt Couperin im Vorwort fort, „nicht nur für das Cembalo, sondern auch für die Violine, die Flöte, die Oboe, die Viola da gamba und das Fagott.“ Dieser Gedanke, dem Interpreten die freie Wahl zu lassen, welche Instrumentierung ihm am geeignetsten erscheint, ist nicht neu, sie ist sogar seit der Renaissance ein wichtiges Element des französischen Stils. Diese Praktik ging mit zahlreichen anderen einher, wie zum Beispiel dem Hinzufügen einer *Contrepartie*, oder anders ausgedrückt, einer zweiten Stimme, um ein Solo in ein „Trio“ zu verwandeln, das heißt für zwei Instrumente meist „de dessus“, doch nicht immer, wie in *Échos des Zweiten Konzerts*, in dem

ein „instrument de dessus“ durch eine Viola ergänzt wird, Violine oder Flöte, begleitet vom Basso continuo. Couperin geht so weit, die Darbietung einiger Stücke aus seinem Dritten Buch der *Pièces de Clavecin*, die er „gekreuzte Stücke“ nennt, und die in demselben Band wie die *Concerts Royaux* veröffentlicht wurden, auf anderen Instrumenten als dem Cembalo zu empfehlen: „Diese Art Stücke sind darüber hinaus sowohl für zwei Flöten oder Oboen als auch für Violen oder Violinen oder andere Instrumente gleicher Tonlage geeignet.“ Es ist also klar, dass die Instrumentalisierung gänzlich vom Geschick der Interpreten abhängt, die Farben zu kombinieren oder miteinander in Kontrast zu setzen, jedes Stück zu variieren und zu charakterisieren.

Jedoch bleibt die große Innovation dieser Konzerte – und das ist es zweifelsohne, auf was sich Couperin bezieht, wenn er in seinem Vorwort schreibt: „Die folgenden Stücke sind von anderer Art.“ – die Verbindung von französischen und italienischen Stilen. Die beiden ersten Bücher der *Pièces de Clavecin* sind im Wesentlichen in einem französischen Stil, dessen Raffinesse und Vornehmheit ihre Wurzeln Anfang des 17. Jahrhunderts mit Komponisten wie Antoine de Boësset, Étienne Moulinié, Pierre Guédron und später Sébastien Le Camus und Michel Lambert haben. Es ist dieses Kapital, das Couperin Früchte tragen lässt; er erreicht so eine Finesse und Ausdrucksintensität, die nur ihm eigen und sofort wiederzuerkennen sind. Andererseits ist der italienische Stil, der anlässlich der Hochzeit Henry IV und Marie de Médicis im Jahr 1600 an den französischen Hof gebracht wurde, sehr beliebt, und es entspinnt sich ein reger Austausch zwischen den französischen und italienischen Musikern. Mazarin nutzt seit seiner Ernennung im Jahr 1643 diese Vorliebe für italienische Musik und gewinnt alle berühmten italienischen Komponisten für den Hof der Regentin Anna von Österreich: so werden in den Jahren 1640 bis 1660 Opern von Luigi Rossi, Francesco Cavalli und vielen anderen aufgeführt. Das geht manchmal nicht ohne Rivalitäten oder Feindseligkeiten vonstatten, manchmal bis zum Exzess, wo man Luigi Rossi selbst die

italienischen Sänger zu Gunsten der französischen Sänger verunglimpfen sieht, wie es Charles de Saint-Évremond bekundet, der 1684 schreibt: „Sicher ist, dass er [Luigi Rossi] sehr abgestoßen von der Rohheit und Härte der größten Meister Italiens war, nachdem er die Zartheit des Spiels und die Reinheit und Art unserer Franzosen gekostet hatte.“ Wenn Saint-Évremond von der „Zartheit des Spiels“ spricht, legt er den Finger auf eines der Hauptmerkmale des französischen Stils bis Mitte des 18. Jahrhunderts, dessen Spur man in den Titeln und Angaben zum Charakter der Stücke wiederfindet, die die Konzerte bilden: *Air tendre, tendrement, tendrement et louré, naïvement, galamment, noblement, amouusement, gracieusement*, etc. Das hindert Couperin nicht daran, dem italienischen Stil, den er sehr wertschätzt, Ehre zu erweisen, und es gibt zahlreiche Stücke mit italienischer Inspiration: dies wird ausdrücklich präzisiert wie in *Courante à l'italienne*, wo er schreibt ‚pointé– coulé‘, das heißt mit ungleichmäßigen, gebundenen Achtelnoten, obwohl die Angabe *à l'italienne* im Gegenteil gleiche Achtelnoten suggeriert, oder aber die Herkunft lässt sich ausreichend durch den Stil identifizieren, wie in der *Prélude* oder der *Siciliène* im *Sechsten Konzert*. Das *Neunte Konzert Ritratto dell'amore* (Porträt der Liebe) nimmt indessen insofern einen besonderen Platz ein, als es mit perfektem Gleichgewicht den Wortschatz der italienischen Art des Schreibens mit einer typisch französischen Form – den Charakterstücken – vereint, die, wie wir uns erinnern, die vier Bücher der *Pièces de Clavecin* im Wesentlichen ausmacht. Dies sollte uns nicht überraschen, da Couperin im Vorwort von *Goûts-réunis* seine ebenbürtige Bewunderung der Italiener und der Franzosen erneut bekräftigt und die Musik beurteilt und nicht die Nation, die sie macht. „Der italienische und der französische Geschmack haben sich seit langem (in Frankreich) die Republik der Musik geteilt; ich für meinen Teil habe schon immer Dinge geschätzt, die es verdienen; ohne einen Autor oder eine Nation auszuschließen; und die ersten italienischen Sonaten, die in Paris vor über 30 Jahren erschienen, und die mich anschließend ermutigten, weitere zu komponieren,

schadeten meiner Meinung nach weder den Werken von Monsieur de Lully, noch denen meiner Vorfahren; die immer viel bewundernswerter als nachahmbar sein werden.“ Und obendrein schließt er die *Goûts-réunis* mit „einer großen Triosonate mit dem Titel *Parnassus oder die Apotheose von Corelli*“, bevor er ein Jahr später, im Jahr 1725, ein „Instrumentalkonzert namens *Apotheose*, komponiert im unsterblichen Andenken an den unvergleichlichen Monsieur de Lully,“ veröffentlicht, in dessen Vorwort er schreibt: „Apollon überzeugt Lully und Corelli davon, dass die Vereinigung der französischen und italienischen Geschmäcker die Perfektion der Musik schaffen muss.“ An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Corelli und Lully die Komponisten waren, die er am meisten bewunderte. Wenngleich die jeweiligen Wesensarten der italienischen und französischen Musik die Geister der Musiker während mehr als anderthalb Jahrhunderten beschäftigten, drückt niemand besser als Couperin im Jahr 1716 in seiner *Art de toucher le clavecin* (Die Kunst des Cembalospieles) aus, was sie unterscheidet: „Meiner Meinung nach weist unsere Art und Weise, Musik zu schreiben Fehler auf, die sich auf die Art beziehen, wie wir unsere Sprache schreiben! Wir schreiben anders als wir es ausführen [d.h. als wir aussprechen]: das führt dazu, dass Ausländer unsere Musik weniger gut spielen als wir ihre. Im Gegenteil, die Italiener schreiben ihre Musik in den wahren Werten, in denen sie sie gedacht haben. Zum Beispiel punktieren wir mehrere aufeinanderfolgende Achtelnoten in einer schrittweisen Bewegung, und doch kennzeichnen wir sie als gleich!“ Man ahnt es, die Achtelnoten „punktieren“ bedeutet, sie ungleich zu machen, und Couperin fährt fort: „Ich finde, dass wir Takt verwechseln mit dem, was man Rhythmus oder Bewegung nennt. Der Takt bestimmt die Anzahl und das Gleichmaß der Taktschläge, und der Rhythmus ist eigentlich der Geist und die Seele, die damit verbunden werden muss.“ Es gibt in der Tat ein umfangreiches Vokabular zur Angabe der Bewegung, das äußerst präzise ist: *gracieusement* (moderates Tempo), *gayement* (moderat bis lebhaft, ohne Exzess, etwas schneller als



*léger*), *gravement* (langsamer als langsam), *légèrement* (etwas moderater als *gay*), nicht zu vergessen natürlich, dass das Instrument die Bewegung in gewisser Weise beeinflusst, das heißt auf das Tempo, in dem man ein Stück spielen muss: „Bei zarten Stücken, die auf dem Cembalo gespielt werden, ist es gut, sie nicht ganz so langsam zu spielen, wie man es auf anderen Instrumenten tun würde; wegen der kurzen Klangdauer seiner Töne.“ So ist der Interpret gewarnt.

Wir wissen, von wem diese Konzerte dargeboten wurden, und zu welchen Gelegenheiten, weil Couperin es uns in seinem Vorwort sagt: „Ich hatte sie für die kleinen Kammerkonzerte gemacht, zu denen Ludwig XIV mich fast jeden Sonntag im Jahr kommen ließ. Diese Stücke wurden von den Messieurs Duval, Philidor, Alarius und Dubois dargeboten: Ich spielte das Cembalo. Wenn sie so sehr den Geschmack der Öffentlichkeit treffen, wie sie vom verstorbenen König anerkannt wurden, so habe ich genug davon, um in Zukunft einige komplette Bände zu geben.“ In der vorliegenden Aufnahme haben die Musiker sich entschieden, zum Vergnügen des Hörers und inspiriert von ihrer Bewunderung für Couperin, moderne Instrumente (Oboe und Fagott) mit historischen Instrumenten unter höchster Wertschätzung des Stils, der Farben und der Tempi zu vereinen.

Um ihn herum veränderte sich die Welt der Musik. Campra triumphierte an der Académie de Musique – der Vorgängerin der Opéra de Paris, Destouches und Colin de Blamont hatten die Nachfolge von Michel-Richard de Lalande angetreten, Corette und Mondonville begannen ihre Karriere, und eine neue Generation italienischer Komponisten, darunter Vivaldi und Geminiani, hatten ihren Durchbruch in Frankreich. All das sollte den musikalischen Geschmack weiterentwickeln und ihm eine Richtung geben, die sich François Couperin trotz der Ehrungen, die er genoss, – vielleicht krankheitshalber – vom öffentlichen musikalischen Leben zurückziehen ließ. Er lebte noch fast zehn Jahre und starb in dem Jahr, in dem Rameau seine erste Oper erschuf, *Hippolyte et Aricie*.

*Pascal Duc*

# Die Künstler:innen

## *Biografische Anmerkungen*



**Emanuel Abbühl** war Solo-Oboist zunächst der Rotterdams Philharmonisch Orkest und danach des London Symphony Orchestra, bereiste die wichtigsten Bühnen und Festivals weltweit und begründete dadurch eine internationale Laufbahn als gefragter Instrumentalist und Solist. Er konzertierte unter vielen anderen mit dem Chamber Orchestra of Europe, dem Mariinski Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Concertgebouw-Orchester, dem Festival Orchester Budapest, der St. Petersburger Philharmonie, sowie bei den renommierten Salzburger Festspielen und den Festivals von Tanglewood, Istanbul, St. Petersburg, Edinburgh und Mexico City und arbeitete mit Dirigenten wie Valery Gergiev, Colin Davis, Seiji Ozawa, Heinz Holliger, Witold Lutosławski und Bernard Haitink.

Als Pädagoge teilt er seine reiche Erfahrung als Gastdozent mit Studierenden aus der ganzen Welt in Form von Meisterkursen, unterrichtete am an der Hochschule für Musik in Rotterdam – Codarts, an der Royal Academy of Music in London und nun als Professor für Oboe an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim und Dozent an der Musik-Akademie Basel. 2011 wurde er zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London ernannt. Sein Repertoire ist weitgespannt, was Aufnahmen von Vivaldi und Bach bis Carter und Peter Maxwell Davis und Musik des frühen 18. bis ins 20. Jahrhundert bezeugen.



Als Lautenist, Theorbist und Gitarrist erhielt **Benoît Fallai** 2010 seinen Preis für Gitarre mit den Glückwünschen der Jury in Arnaud Dumands Klasse. Anschließend studierte er die Theorbe und die Barocklaute am Conservatoire national supérieur de musique et de danse in Lyon mit Rolf Lislevand. Nach seinem Abschluss im Jahr 2016 perfektioniert er sich an der Schola Cantorum Basiliensis bei dem legendären Hopkinson Smith und war der erste Lautenist, der zum Masterstudien-gang Improvisation zugelassen wurde.

Der gefühlvolle und passionierte Musiker gibt sich sowohl dem Solorepertoire für Laute als auch der Kunst der Begleitung hin. Außerdem übt er sich in indischer Musik (Kalasri-Ensemble), Gesang und unterschiedlichen Stilrichtungen der populären Musik (französische Chansons, englischer Pop, Spirituals, lateinamerikanische Musik).

Als Generalbassspieler wird ihm die Ehre zuteil, mit renommierten Ensembles zu arbeiten, darunter La Fenice, La Chimera und Les Arts Florissants.



**Carla Sanfelix**, Gründungsmitglied des historischen Ensembles L'Apothéose, ist Gewinnerin von 12 nationalen und internationalen Auszeichnungen, darunter: Erster Preis beim EUBO Development Trust Award und Friends of York Early Music Festival Award beim Wettbewerb von 2019 (Vereintes Königreich). Erster Preis bei den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen 2017 (Deutschland), Zweiter Preis beim renommierten International Van Wassenaer Competition 2018 anlässlich des Festival Oude Muziek in Utrecht (Niederlande) und Zweiter Preis beim Concours International de Musique Ancienne de Val de Loire 2017 (Frankreich) unter der Leitung von William Christie.

Ferner ist sie Cellistin des Il Maniatico Ensembles, mit dem sie die gesamte Kollektion unveröffentlichter Sextette von Gaetano Brunetti für Oboe und Streicher aufgenommen hat.

Sanfelix war Mitglied des Spanischen Nationalorchesters (ONE), und hat mit verschiedenen Ensembles wie der Bayerischen Kammerphilharmonie, dem Madrider Sinfonieorchester und dem Bachorchester Mainz zusammengearbeitet.

Sie hat einen Master of Music in Performance des Trinity College of Music London mit Natalia Pavlutskaya und David Kenedy und einen Master in Barockcello und Historischer Performance der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main mit Kristin von der Goltz.



**Miklós Spányi** ist einer der berühmtesten Forscher und Interpret der Musik Carl Philipp Emanuels Bachs. Er hat die kompletten Klavierkonzerte (20 CDs) C. P. E. Bachs aufgenommen und seine Gesamtaufnahme der Solowerke für Tasteninstrument dieses Komponisten ist auch bald abgeschlossen (bisher 40 CDs erschienen). Darüber hinaus ist er Herausgeber zahlreicher Werke C. P. E. Bachs.

Miklós Spányi studierte Orgel, Cembalo und Hammerklavier an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest bei Ferenc Gergely und János Sebestyén sowie am Koninklijk Conservatorium Antwerpen bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik und Theater in München bei Hedwig Bilgram. Er konzertierte in vielen europäischen Ländern und in den USA auf Orgel, Cembalo, Clavichord, Tangentenflügel und Hammerflügel und gewann erste Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Spányi war seit dessen Gründung künstlerischer Leiter des ungarischen Barockorchesters Concerto Armonico.

Als Solist und mit seinem Ensemble hat Miklós Spányi zahlreiche CDs für verschiedene europäische Label aufgenommen. Zwischen 1990 und 2012 unterrichtete er am Konservatorium zu Oulu, Finnland und der Sibelius-Akademie in Helsinki. Er ist nun Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim,

der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest und der Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Miklós Spányi ist auch bekannt als Improvisator und Komponist.



**David Tomàs** ist einer der international renommiertesten Fagottisten und Pädagogen seiner Generation. Seine Studenten haben Positionen in Orchestern und Musikausbildungszentren auf der ganzen Welt inne. David Tomàs ist seit 2012 Professor an der Hochschule für Musik Karlsruhe und Musikene, San Sebastián. 2002 und 2009 war er Mitglied der Jury des Internationalen Wettbewerbs der ARD in München. David Tomàs war Solofagottist der RTVE (Rundfunksinfonieorchester, Madrid-Spanien), Orquesta Sinfónica de Castilla y León, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und dem Orquestra de Cadaqués. Als Solist gab er weltweit Konzerte und Rezitale unter Dirigenten wie Robert King oder Neville Marriner. Er wurde außerdem vom Chamber Orchestra of Europe, dem Schottischen Kammerorchester, vom NDR Hannover und internationalen Festivals wie der Schubertiade Schwarzenberg, Oaxaca, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Porto, Sibelius Academy Helsinki, Academy of Music Krakau und Cordoba eingeladen. Ebenso ist er als Gastdirigent für Kammermusik- und Symphonische Ensembles gefragt.

## Les Œuvres

« Les pièces qui suivent sont d'une autre Espèce que celles que J'ai données jusqu'à présent ». Ainsi débute la courte préface des quatre *Concerts Royaux* parus en 1722 comme supplément au Troisième Livre de *Pièces de Clavecin*. Suivront deux années plus tard les *Goûts-réunis, ou Nouveaux Concerts*, au nombre de dix qui, comme l'indique explicitement François Couperin, « pourront être joins sous une même reliure, avec les quatre premiers que j'ay donnés dans mon troisième livre de pièces de Clavecin ». Jusqu'à présent, Couperin avait publié dans le domaine de la musique religieuse trois recueils de versets de motets, les célèbres leçons de ténèbres à une et deux voix, deux messes pour orgue (seules les pages de titres sont imprimées, la musique est manuscrite), et dans le domaine de la musique profane deux Livres de Pièces de Clavecin en 1713 et 1717 et *L'Art de toucher le clavecin* en 1716. Gravés sur deux portées, comme les pièces de clavecin, ces Concerts apparaissent néanmoins comme une réelle nouveauté : « Elles Conviennent », poursuit Couperin dans la préface, « non seulement, au Clavecin, mais aussy au violon, a la flute, au hautbois, a la Viole, Et au Basson ». Cette idée de laisser l'interprète libre de choisir l'instrumentation qui lui semble la plus appropriée n'est pas nouvelle, elle est même une composante importante du style français depuis la Renaissance. Cette pratique allait de pair avec de nombreuses autres, tel l'ajout d'une contrepartie, autrement dit une seconde voix, pour transformer un air solo en « trio », c'est à dire pour deux instruments, la plupart du temps, de dessus, mais pas toujours, comme dans les *Échos* du *Second Concert* où une viole s'ajoute à un instrument de dessus, violon ou flûte, accompagnés par la basse continue. Couperin va

jusqu'à recommander l'exécution de quelques pièces de son Troisième Livre de *Pièces de Clavecin* qu'il nomme « *pièces-croisées* », publiées dans le même volume que les *Concerts Royaux*, sur d'autres instruments que le clavecin : « Ces sortes de pièces, d'ailleurs seront propres a deux flutes, ou hautbois, ainsy que pour deux Violons, deux Violes, et autres instrumens à l'unisson. »; il est donc clair que l'instrumentation repose entièrement sur l'habileté des interprètes à marier ou opposer les couleurs, à varier et à caractériser chaque pièce.

Cependant, la grande innovation de ces Concerts – et c'est sans doute ce à quoi Couperin fait allusion lorsqu'il écrit dans sa préface : « Les pièces qui suivent sont d'une autre Espèce » – reste le mariage des styles français et italiens. Les deux premiers Livres de *Pièces de Clavecin* sont essentiellement dans un style français dont la sophistication et la distinction ont leurs racines au début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des compositeurs comme Antoine de Boësset, Étienne Moulinié, Pierre Guédron et plus tard Sébastien Le Camus et Michel Lambert. C'est ce capital que Couperin fait fructifier; il atteint ainsi une finesse et une intensité d'expression qui n'appartiennent qu'à lui et sont immédiatement reconnaissables. D'un autre côté, le style italien introduit à la cour de France lors du mariage d'Henry IV et de Marie de Médicis en 1600 est très apprécié, et de nombreux échanges se tissent entre les musiciens français et les musiciens italiens. Mazarin, dès sa nomination en 1643, met à profit ce goût pour la musique italienne et attire à la cour de la régente Anne d'Autriche tout ce que l'Italie compte de compositeurs célèbres: ainsi seront donnés dans les années 1640–1660 des opéras de Luigi Rossi, Francesco Cavalli et de beaucoup d'autres. Cela ne va pas parfois sans des rivalités ou animosités, parfois jusqu'à l'excès où on voit Luigi Rossi lui-même dénigrer les chanteurs italiens au profit des chanteurs français, comme en témoigne Charles de Saint-Évremond qui, en 1684 écrit : « Ce qui demeura certain, c'est qu'il [Luigi Rossi] demeura fort rebuté de la rudesse et de la dureté des plus grands Maîtres de l'Italie, quand il eut goûté la tendresse du toucher, et la

propreté et la manière de nos Français ». Lorsque Saint-Évremond parle de la « tendresse du toucher », il met le doigt sur une des caractéristiques fondamentales du style français jusqu'au milieu du dix-huitième siècle dont on retrouve la trace dans les titres et les indications de caractère des pièces qui constituent les Concerts : *Air tendre, tendrement, tendrement et louré, naïvement, galamment, noblement, amoureusement, gracieusement*, etc. Cela n'empêche pas Couperin de faire honneur au style italien qu'il apprécie au plus haut point, et les pièces d'inspiration italienne abondent : que cela soit précisé explicitement comme dans la *Courante à l'italienne* où il écrit « pointé - coulé », c'est à dire avec des croches inégales et lié, bien que l'indication *à l'italienne* suggère à l'inverse des croches égales, ou bien que le style soit suffisant pour identifier l'origine, comme dans le *Prélude* ou la *Sicilienne* du *Sixième Concert*. Le *Neuvième Concert* « *Ritratto dell'amore* » (portrait de l'amour) occupe toutefois une place à part en ce sens qu'il marie avec un parfait équilibre le vocabulaire d'écriture à l'italienne avec une forme – les pièces de caractère – typiquement française qui, rappelons-le, fait l'essentiel des quatre Livres de *Pièces de Clavecin*. Cela ne doit pas nous étonner, car dans la préface des *Goûts-réunis*, Couperin réaffirme son égale admiration des Italiens et des Français et juge la musique et non la nation qui l'a produite : « Le goût Italien et le goût François, ont partagé depuis longtems (en France) la République de la Musique ; à mon égard, J'ay toûjours estimé les choses qui le meritoient ; sans acception d'Auteurs, ny de Nation ; et les premières Sonades Italiénes qui parurent à Paris il y a plus de trente années, et qui m'encouragerent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit, ny aux ouvrages de Monsieur de Lully, ni à ceux de mes ancêtres ; qui seront toûjours plus admirables, qu'imitables ». Et pour faire bonne mesure, il conclut les *Goûts-réunis* par « une grande Sonade en Trio qui a pour titre *l'Apothéose de Corelli* » avant de publier un an plus tard, en 1725, un « Concert instrumental sous le titre d'*Apothéose* Composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully » dans la préface duquel il écrit : « Apollon persuade Lully, et Corelli,



Que la *Goûts-réunis* François et Italien doit faire la perfection de la Musique. » Rappelons ici que Corelli et Lully étaient les compositeurs qu'il admirait le plus. Si les natures respectives des musiques italiennes et françaises ont occupé l'esprit des musiciens pendant plus d'un siècle et demi, personne mieux que Couperin n'exprime, dans son *Art de toucher le clavecin* (1716) ce qui les différencie: « Il y a selon moy dans notre façon d'écrire la musique, des défauts qui se rapportent à la manière d'écrire notre langue! C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons : ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que ne faisons la leur. au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée. par exemple. nous pointons plusieurs croches de suite par degrés conjoints; Et cependant nous les marquons égales! ». On le devine, « pointer » les croches, c'est faire des notes inégales, et Couperin poursuit : « Je trouve que nous confondons la mesure avec ce qu'on nomme cadence, ou mouvement. Mesure, définit la quantité; et L'égalité des temps : et Cadence, est proprement l'esprit, et l'âme qu'il y faut joindre. » Il existe en effet tout un vocabulaire propre à indiquer le mouvement, extrêmement précis : gracieusement (tempo modéré), gayement (modéré à vif, sans excès, un peu plus rapide que léger), gravement (moins lent que lentement), légèrement (un peu plus modéré que gai), sans oublier naturellement que l'instrument a une influence certaine sur le mouvement, c'est à dire sur la vitesse à laquelle on doit jouer une pièce : « A l'égard des pièces tendres qui se jouent sur le clavecin! il est bon de ne pas les jouer tout à fait aussi lentement qu'on le ferait sur d'autres instruments; à cause du peu de durée de ses sons. » Ainsi l'interprète est mis en garde.

Nous savons par qui ces Concerts furent exécutés, et pour quelles occasions, car Couperin nous le dit dans sa préface : « Je les avois faites pour les petits Concerts de chambre, ou Louis quatorze me faisoit venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces étoient Exécutées par Messieurs Duval, Philidor, Alarius, Et Dubois : J'y touchois le Clavecin. Si elles sont autant du goût du Public, qu'elles ont été approuvées du feu-Roy;

J'en ay suffisamment pour en donner dans la suite quelques volumes complets. » Dans le présent enregistrement, les musiciens ont choisi de marier, pour le plaisir de l'auditeur et inspirés par l'admiration qu'ils portent à Couperin, des instruments modernes (hautbois et basson) et des instruments historiques, dans le plus grand respect du style, des couleurs et des tempi.

Autour de lui, le monde musical était en train de changer. Campra triomphait à l'Académie de Musique – l'ancêtre de l'Opéra de Paris, Destouches et Colin de Blamont avaient pris la succession de Michel-Richard de Lalande, Corrette et Mondonville commençaient leur carrière, et une nouvelle génération de compositeurs italiens, parmi eux Vivaldi et Geminiani, perçait en France. Tout cela allait considérablement faire évoluer le goût musical et lui faire prendre une direction qui, en dépit des honneurs dont il jouissait, poussèrent – peut-être avec la maladie – François Couperin à se retirer de la vie musicale officielle. Il vivra encore presque dix ans et disparaîtra l'année où Rameau crée son premier opéra, *Hippolyte et Aricie*.

*Pascal Duc*

# Les Artistes

## Notes biographiques



**Emanuel Abbühl**, a été hautbois solo de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam ensuite Principal Oboe du London Symphony Orchestra – se produisant sur des scènes et festivals les plus importantes mondiales confirmant une carrière internationale comme instrumentiste et soliste. Il était invité par l'Orchestre de chambre d'Europe, le Mariinsky Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg, le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre royal du Concertgebouw, le Budapest Festival Orchestra et a joué dans les prestigieux festivals de Salzbourg, Tanglewood, Istanbul, St. Petersburg, Edinburgh, Mexico City avec des chefs d'orchestre comme Valery Gergiev, Colin Davis, Armin Jordan, Witold Lutosławski, Bernard Haitink et Heinz Holliger.

Comme pédagogue il partage sa riche expérience avec des étudiants du monde entier en forme de Masterclasses au Rotterdams Conservatorium, à la Royal Academy of Music à Londres et actuellement comme professeur à l'École supérieure de musique et d'art figurative à Mannheim et à l'Académie de musique à Bâle. En 2011 il a été nommé membre honorifique à la Royal Academy of Music London. Son répertoire est de vaste gamme comme témoignent des enregistrements de la musique baroque à celles du 20<sup>ème</sup> siècle.

Luthiste, théorbiste et guitariste, **Benoît Fallai** obtient son prix de guitare avec les félicitations du jury en 2010 dans la classe d'Arnaud Dumond. Il étudiera par la suite



le théorbe et le luth baroque au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon avec Rolf Lislevand. Après avoir obtenu sa licence en 2016, il se perfectionne à la Schola Cantorum Basiliensis auprès du légendaire Hopkinson Smith, puis y sera le premier luthiste admis en master d'improvisation. Musicien sensible et passionné, il se consacre aussi bien au répertoire solo du luth qu'à l'art de l'accompagnement. Il pratique également la musique indienne (Kalasri Ensemble), le chant et différents styles de musiques populaires (Chanson française, Pop anglaise, spirituals, Musique d'Amérique Latine). En tant que continuïste, il a l'honneur de collaborer avec de prestigieux ensembles, parmi lesquels La Fenice, La Chimera et les Arts Florissants.



**Carla Sanfelix**, membre fondateur de l'ensemble historique L'Apothéose, est gagnante de douze prix nationaux et internationaux, notamment : Premier prix aux EUBO Development Trust Award et Friends of York Early Music Festival Award lors du concours de 2019 (Royaume-Uni). Premier Prix au Göttingen Händel Competition en 2017 (Allemagne), Deuxième prix au prestigieux concours international Van Wassenaer en 2018 à l'occasion du Festival Oude Muziek à Utrecht (Pays-Bas), et Deuxième prix au Concours International de Musique Ancienne de Val de Loire 2017 (France) sous la direction de William Christie.

Elle est également violoncelliste de l'ensemble Il Maniatico, avec lequel elle a enregistré la collection complète de sextuors inédits de Gaetano Brunetti pour hautbois et cordes.

Sanfelix était membre de l'Orchestre national d'Espagne (ONE), et à collaboré avec différents ensembles tels que la Bayerische Kammerphilharmonie, l'Orchestre symphonique de Madrid et l'Orchestre Bach de Mayence.

Elle est titulaire d'un master de performance en musique du Trinity College of Music London avec Natalia Pavlutskaya et David Kenedy et un master en violoncelle baroque et performance historique de l'École supérieure de musique et des arts vivants de Francfort-sur-le-Main avec Kristin von der Goltz.



**Miklós Spányi** est l'un des plus célèbres chercheurs et interprète de la musique de Carl Philipp Emanuel Bach. Il a enregistré l'intégrale des concerts de piano (20 CD), et son enregistrement complet de la musique pour clavier solo de ce compositeur sera également bientôt fini (40 CD publiés jusqu'à présent). Il est aussi éditeur de nombreuses œuvres de C. P. E. Bach.

Miklós Spányi a étudié l'orgue, le clavecin et le piano-forte à la Franz-List Music Academy à Budapest avec Ferenc Gergely et János Sebestyén ainsi qu'au Koninklijk Conservatorium Antwerpen avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik und Theater à Munich avec Hedwig Bilgram. Il a donné des concerts dans de nombreux pays européens et aux États-Unis à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au piano à tangentes et au pianoforte et a gagné des premiers prix lors des Compétitions internationales de clavecin à Nantes (1984) et à Paris (1987). Spányi a été le directeur artistique de l'orchestre baroque hongrois Concerto Armonico depuis sa fondation.

En tant qu'artiste solo et avec son ensemble, Miklós Spányi a enregistré de nombreux CD pour de différents labels européens. Entre 1990 et 2012, il a enseigné au Conservatoire Oulu, Finlande et à la Sibelius Academy à Helsinki. Actuellement, il enseigne à l'École supérieure de musique et d'art figurative à Mannheim, à la Franz Liszt Academy Music Academy à Budapest et à l'Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Miklós Spányi est également connu comme improvisateur et compositeur.



**David Tomàs** est l'un des bassonistes et pédagogues les plus renommés au niveau international et de sa génération. Ses étudiants ont des positions dans des orchestres et centres d'éducation musicale dans le monde entier. David Tomàs est professeur à l'École supérieure de musique Karlsruhe, Allemagne et à la Musikene, San Sebastián. Il a été membre du jury du Concours International de l'ARD, Munich en 2002 et 2009. David Tomàs a été basse continue des RTVE (Orchestres symphonique de la radio, Madrid-Espagne), Orquesta Sinfónica de Castilla y León, de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (Allemagne) et de l'Orchestra de Cadaqués. Comme soliste, il a donné des concerts et récitals sous la direction de chefs d'orchestre tels que Robert King ou Neville Marriner et a donné des récitals à travers le monde. Il a également été invité par l'Orchestre de chambre d'Europe, l'Orchestre de chambre d'Écosse, le NDR Hanovre et de festivals internationaux tels que la Schubertiade Schwarzenberg, Oaxaca, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Porto, Sibelius Academy Helsinki, Academy of Music Kraków et Cordoba. Il est aussi en demande comme chef invité d'ensembles de chambre et symphoniques.

*Marigaux*  
PARIS



*F. Lorée*  
PARIS

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49.(0)341.2155250 · Fax: +49.(0)341.2155255 · mail@genuin.de

Recorded at the Friedenskirche, Mannheim

August 31 – September 03, 2022 · October 5/6, 2023

Recording Producer/Tonmeister: Holger Busse

Editing: Christoph Rönnecke, Milena Winter, Holger Busse

Harpsichord: built 1987 by Michael Walker after A. Ruckers

German Translation and Proofreading English/French: Emmanuelle Wurth

Photography: Portrait Francois Couperin, p. 6 © bpk / RMN - Grand Palais / Gérard Blot

Cover, Portrait Fallai © Susanna Drescher · Tray, Portraits Abbühl, Spányi © Dawid

Szmurlo · Portrait Sanfelix © Robert Silla · Portrait Tomàs © Irene Ortiz Lora

Booklet Editorial: Diana Kallauke

Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal

Graphic Design: Thorsten Stapel

©+© 2024 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,  
lending, public performance and broadcasting prohibited.

---

---