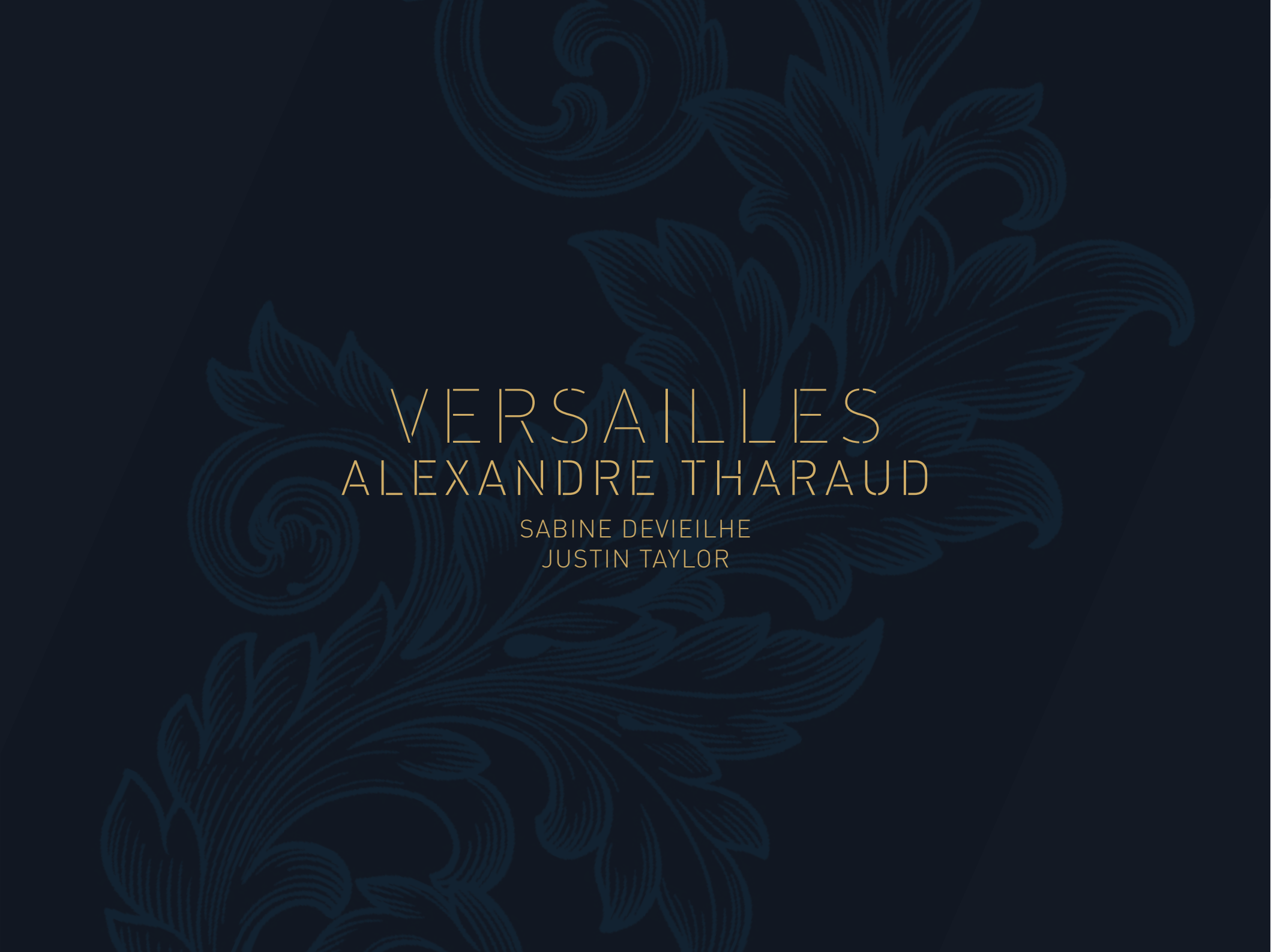


ALEXANDRE
VERSAILLES
THARAUD





VERSAILLES

ALEXANDRE THARAUD

SABINE DEVIEILHE
JUSTIN TAYLOR

JEAN-PHILIPPE RAMEAU 1683–1764

1. **Prélude** from *Premier Livre de pièces de clavecin* (1706): *Suite in A minor* · 2:31
2. **Le Rappel des oiseaux** from *Pièces de clavecin* (1724): *Suite in E minor* · 2:51

ROBERT DE VISÉE c.1655–1733

3. **Sarabande** from *Livre de pièces pour la guitare* (1686): *Suite No.9 in D minor* · 2:24

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

4. **Tambourin** from *Pièces de clavecin: Suite in E minor* · 1:11

JOSEPH-NICOLAS-PANCRACE ROYER c.1705–1755

5. **L'Aimable** from *Premier Livre de pièces pour clavecin* (1746) · 4:51

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

6. **Gavotte et doubles** · 6:27

from *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (1726–7): *Suite in A minor*

JEAN-HENRY D'ANGLEBERT 1629–1691

7. **Sarabande “Dieu des Enfers”** · 2:18

after Jean-Baptiste Lully's *La Naissance de Vénus*, in *Pièces de clavecin* (1689)

JOSEPH-NICOLAS-PANCRACE ROYER

8. **La Marche des Scythes** from *Premier Livre de pièces pour clavecin* · 6:14

JEAN-PHILIPPE RAMEAU libretto LOUIS FUZELIER

9. **Aria: “Viens, Hymen”** (Phani) from *Les Indes galantes* (Deuxième Entrée, Scène 2) · 3:22

JOSEPH-NICOLAS-PANCRACE ROYER

10. **Premier et Deuxième Tambourins** from *Premier Livre de pièces pour clavecin* · 1:31

FRANÇOIS COUPERIN 1668–1733

11. **Les Ombres errantes** · 4:48

from *Quatrième Livre de pièces de clavecin* (1730): *Ordre 25^{ème} de clavecin in E flat*

JACQUES DUPHLY 1715–1789

12. **La Pothouin** from *Quatrième Livre de pièces de clavecin* (1768) · 5:13

JEAN-PHILIPPE RAMEAU transcr. piano 4-hands LÉON ROQUES

13. **Les Sauvages** from *Nouvelles suites de pièces de clavecin: Suite in G* (excerpt) · 1:59

JEAN-HENRY D'ANGLEBERT

14. **Chaconne** [from *Pièces in C*] · 3:01

15. **Ouverture de Cadmus** after Lully's *Cadmus et Hermione*, in *Pièces de clavecin* · 3:21

FRANÇOIS COUPERIN

16. **Passacaille** from *Deuxième Livre de pièces de clavecin* (1717): *Ordre 8^{ème} de clavecin in B minor* · 6:20

JEAN-HENRY D'ANGLEBERT

17. **Fugue grave pour orgue** in *Pièces de clavecin* · 3:21

JACQUES DUPHLY

18. **La de Belombre** from *Troisième Livre de pièces de clavecin* (c.1756) · 3:38

JEAN-BAPTISTE LULLY 1632–1687 - transcr. piano ALEXANDRE THARAUD

19. **Marche pour la cérémonie des Turcs** from the comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* · 1:27

CLAUDE BALBASTRE 1724–1799

20. **La Suzanne** from *Premier Livre de pièces de clavecin* (1759) · 4:19

JEAN-HENRY D'ANGLEBERT

21. **Variations sur Les Folies d'Espagne** in *Pièces de clavecin* · 6:53

Total Time: 78:12

ALEXANDRE THARAUD piano

Sabine Devieille soprano (9) · Justin Taylor piano (13)

Justin Taylor appears courtesy of Alpha Classics

RETOUR À LA MUSIQUE BAROQUE FRANÇAISE

Dialogue avec Alexandre Tharaud

Dix-huit ans après votre disque Rameau et quinze ans après le Couperin, vous revenez à la musique baroque française...

Elle ne m'a pas quitté, du moins sur scène. J'avais même en tête de graver une seconde fois les Nouvelles Suites de Rameau. Cependant, l'idée d'un programme plus singulier s'est imposée, un bouquet d'œuvres baroques françaises regroupant divers compositeurs.

Comment le programme s'est-il construit ?

Le choix était immense. Aux côtés de Rameau et Couperin, j'ai retenu des compositeurs peu explorés sur les pianos modernes – certaines pièces ici n'ont jamais été enregistrées sur un autre instrument que le clavecin et l'orgue. Après avoir déchiffré toute leur musique de clavier, j'opérais par filtres successifs, conservant ainsi les pièces dont je me sentais le plus proche.

Parlez-nous des pièces que vous avez choisies et de votre lien avec ces compositeurs...

La Pothouin fait partie de mes musiques de chevet. L'œuvre de Duphly, tardive, se rapproche du pianoforte et sonne miraculeusement sur un piano d'aujourd'hui. J'aurais aimé lui consacrer un album entier. Peut-être un jour... D'Anglebert, quant à lui, me transporte autant que Rameau. Sa foisonnante ornementation peut sembler moins adaptée au piano, pourtant, *Les Folies d'Espagne*, ses transcriptions de Lully ou la première de ses fugues pour orgue, nous prouvent le contraire. Jouer Royer électrise, il nous offre de s'amuser, rire avec le clavier, comme Scarlatti à la même époque. Il met en lumière – peut-être plus précisément que les autres – le lien avec les compositeurs français de la fin du XIX^e siècle et début XX^e.

En cela, il se rapproche même étonnement de Chabrier avec *La Marche des Scythes*. De toute évidence Couperin, que j'avais déjà enregistré, et Rameau, dont j'ai choisi *Le Rappel des oiseaux*, *Tambourin* et le Prélude en *la*, ce dernier ouvrant majestueusement le programme, pareil à une lourde porte découvrant lentement un monde mystérieux.

Pour vous, quelle légitimité à jouer ce répertoire au piano ?

Il s'interprète au piano depuis que l'instrument existe, de Chopin – interprète de Rameau – à la première moitié du *xx*^e siècle. Cet univers sonore a demeuré longtemps, une historicité du piano dans laquelle je me reconnais. Ces compositeurs baroques ont posé les bases de la musique française : impossible d'interpréter Saint-Saëns, Debussy ou Ravel en les dissociant de Couperin et Rameau. Ce dernier a par ailleurs écrit une musique de clavier orchestrale, dépassant le clavecin, qu'il abandonna jeune. Le piano du *xxi*^e siècle est un orchestre en soi, s'approchant ici des vents et des cordes, là du clavecin et de l'orgue (comme dans la fugue de d'Anglebert).

Je m'inscris donc aussi dans la tradition des pianistes interprètes de la musique baroque française. Ils sont nombreux dont je me sens proche.

Vous vous situez surtout dans la lignée de Marcelle Meyer. Que vous a-t-elle apporté ?

Dans la lignée de beaucoup de pianistes du passé ! Marcelle Meyer la première. Elle n'a cessé de m'inspirer depuis l'adolescence, je joue d'ailleurs la majorité de son répertoire, qui va de Bach, Scarlatti, Mozart, à Chabrier, Ravel et Milhaud.

J'aime son jeu lumineux, libre autant que charpenté, terriblement instinctif. Elle jouait avec l'intensité d'un monde prêt à s'écrouler, éprise d'urgence et d'un désir fou. À chacun de mes enregistrements, je pense à elle, passionnément.



DU CLAVECIN AU PIANO, ÉLOGE DU STYLE FRANÇAIS

C'est l'univers esthétique du style français de l'Ancien Régime que ce programme nous invite à découvrir. Versailles, sa splendeur à la fois démonstrative et mystérieuse, son classicisme qui n'exclut pas la folie, sa grandeur massive qui ne néglige aucun détail, sont le résultat d'une construction délibérée et rationnelle d'une modernité dynamique et dominante, qui aspire à rayonner partout dans le monde, autour en particulier de la figure de Louis XIV. C'est aussi durant cette période que le répertoire français pour clavecin se développe, qu'il voit se dessiner les traits de son propre style, explore les ressources et les limites de l'instrument, tant dans la façon d'investir l'espace sonore, de défier la virtuosité du musicien, que de divertir l'amateur.

Ce programme éclectique, en partie inédit au piano, réunit des pièces de compositeurs bien connus et beaucoup joués, tant au clavecin – l'instrument originel – qu'au piano, tels Jean-Philippe Rameau et François Couperin, ou encore leur aîné Jean-Henry d'Anglebert, et des musiciens moins connus du grand public, comme Pancrace Royer, Jacques Duphly ou Claude Balbastre.

Plusieurs formes, manières et types d'écriture sont abordés ici, donnant à entendre la richesse stylistique de l'école française du début du XVIII^e siècle. Le principe du thème et variations, très cher aux clavecinistes de cette époque, est fondé sur une mélodie plutôt simple, voire un thème populaire, donné à la main droite, et qui fait l'objet d'une succession

de variations mélodico-rythmiques : il s'agit de créer une gradation dans la complexité – et, de fait, de la virtuosité – afin de renouveler l'intérêt de l'énoncé musical de façon ininterrompue au fil des « reprises ». C'est le cas des *Folies d'Espagne*, une mélodie qui connut une belle fortune européenne comme thème et variations tout au long de l'époque baroque, et ce sur toutes sortes d'instruments (pensons par exemple à la version de Corelli pour le violon ou à celle de Marin Marais pour la viole). Ici, d'Anglebert s'appuie à la fois sur la variation rythmique et sur l'ornementation, très abondante chez ce compositeur qui est avant tout un maître du clavecin qui n'a composé que pour cet instrument, dont il a poussé les possibilités le plus loin possible ; inversement, l'ornementation sera moins abondante par exemple chez Rameau, à la pensée davantage « orchestrale », dont les variations vont plus volontiers puiser dans le rythme, l'harmonie, la variation mélodique et le dialogue entre les registres. C'est ici le cas de sa *Gavotte et six doubles* ; le terme « double », issu de l'air français du XVII^e siècle, désigne la reprise variée d'une

pièce, puisque dans la musique baroque rien n'a vocation à se répéter à l'identique. Le thème peut aussi se trouver à la basse, c'est le principe de la *Passacaille* – comme ici celle de Couperin – et celui de la *Chaconne*, comme celle de d'Anglebert proposée ici : ces danses – des variations sur une « grille » de basse – sont des passages quasi obligés dans les recueils instrumentaux, comme dans les divertissements dansés de la scène de l'opéra français de l'Ancien Régime.

Une autre forme largement explorée dans le répertoire français au XVIII^e siècle est celui du rondeau : un refrain marque le caractère de la pièce et alterne avec une série de couplets qui dialoguent avec le refrain sur le plan à la fois harmonique, rythmique et mélodique, ou en prenant le contrepied au profit d'une variation constante, mobilisant tous les registres de jeu, du grave et de l'aigu, du lent et du vif, des tonalités majeures et mineures. C'est le cas ici de la spectaculaire *Marche des Scythes* de Royer, un rondeau dont le titre évoque la puissance brute de mercenaires, où les couplets se succèdent convoquant traits

et arpèges sur toute l'étendue du clavier dans une gradation de plus en plus concertante jusqu'à l'arrivée du refrain final. *La Pothouin* de Duphly donne à entendre un autre aspect de la forme, avec un mouvement ininterrompu à la basse, sur lequel se couche une mélodie lyrique et contemplative, commentée au fil des couplets jusqu'au dernier, tout en arpèges et en doubles-croches.

Par-delà les titres qui se réfèrent à la forme de la pièce, le plus souvent une danse, qui donne le caractère rythmique ainsi que sa « carrure » globale – comme sarabande, gavotte, chaconne ou passacaille –, plusieurs pièces portent un titre qui évoque l'imitation d'un instrument ou caractère musical (« tambourin », « marche ») mais aussi, comme souvent au XVIII^e siècle, de portraits de personnes, comme ici *La Suzanne*, *La Pothouin*, ou *La de Belombre*. À côté de la galerie de personnages – réels, imaginaires ou à moitié révélés, comme cette *Aimable* très mélancolique de Royer dont on ne saura pas davantage –, se déploient également des pièces à l'écriture descriptive où une véritable signification se construit

par imitation. L'univers du théâtre est régulièrement convoqué, comme dans la *Marche des Scythes* ou les célèbres *Sauvages*, que Rameau développe plus tard sous forme de vaste construction chorale et orchestrale dans ses *Indes galantes*. Dans *Le Rappel des oiseaux*, Rameau s'appuie sur un décor sonore qui cherche à restituer véritablement l'effet du chant d'oiseaux, alors que Couperin évoque la mort dans ses *Ombres errantes* à travers une imitation moins littérale, d'un caractère doux et mélancolique, où de modulations inattendues créent l'effet de surprise : vaste débat esthétique à l'époque, sur le paradoxe du pouvoir d'imitation poétique de la musique, à l'efficacité jamais contestée, qui arrive à « imiter » des sons et bruits que nul n'a jamais entendus, comme ici celui de fantômes errants.

Évoquons enfin un autre pan de ce répertoire, la transcription pour clavier de pièces à la mode, en particulier celles entendues sur la scène de l'opéra : le recueil de d'Anglebert en offre plusieurs exemples. Claveciniste attitré de Lully, d'Anglebert avait une connaissance intime des œuvres lyriques du Florentin et

livre plusieurs transcriptions d'extraits célèbres d'opéra, investi de cette double autorité, celle du musicien qui a participé à la création de ces œuvres et celle du maître incontesté du clavier qu'il fut. S'inspirant de la tradition de cette pratique très courante, qui offrait au public la possibilité de jouer chez soi des pièces populaires du moment, Alexandre Tharaud propose sa propre transcription de la « Marche » de la *Cérémonie turque*, ce célèbre divertissement extrait de la comédie-ballet *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et Lully. Nous l'avons compris, point d'anachronisme dans cette pratique : vu le succès de ce divertissement, il est tout à fait probable qu'on ait pu le « réduire » pour le clavier dans le cadre d'une pratique musicale intimiste ; tout l'enjeu, que ce soit pour d'Anglebert, pour Rameau, pour Royer, et jusqu'à Tharaud, est de puiser au mieux dans les ressources de l'instrument pour créer une nouvelle pièce, cette fois-ci purement soliste, donnant à entendre, en filigrane, la dimension orchestrale originale (ou en devenir, dans le cas des *Indes galantes* de Rameau).

Mais enfin, pourquoi au piano, aujourd'hui ? Si le répertoire dont *Versailles* propose un aperçu très varié a été composé pour le clavecin, largement servi au disque et au concert par des interprétations qu'on appelle « historiquement informées », et qui cherchent donc à révéler les sonorités et conditions de jeu originelles, il y a aussi une autre historicité à laquelle ce programme rend hommage, celle de jouer précisément ce répertoire au piano. À la fin du XIX^e siècle, Louis Diémer clôt quantité de ses concerts de piano avec *Le Coucou* de Daquin, qui devient un véritable « tube » pianistique au fil des ans. Parallèlement, Diémer fonde la Société des instruments anciens, s'aventure également au clavecin (avant la célèbre Wanda Landowska) et promeut donc de façons diverses ce répertoire. Couperin et Rameau – et notamment son *Rappel des oiseaux* – figurent régulièrement dans les programmes des concerts de Robert et Gaby Casadesus, qui exportent de cette façon le style français aux États-Unis, alors que Marcelle Meyer, grande figure de l'avant-garde musicale française de l'entre-deux-guerres, et notamment autour

du Groupe des Six, d'Erik Satie, de Maurice Ravel et de Jean Cocteau, grave une intégrale des pièces de Rameau jouées au piano, et enregistre également Couperin, comme Bach ou Scarlatti. Au moment donc où Ravel fait créer par Marguerite Long son *Tombeau de Couperin*, revendiquant une filiation stylistique nationale sous forme d'hommage au compositeur emblématique du XVIII^e siècle, Marcelle Meyer – élève de Long au Conservatoire de Paris – et d'autres pianistes explorent les ressources de jeu et de style de ce répertoire, le ramenant à leur époque, à leur instrument et aux oreilles contemporaines. Sans être donc « historiquement informée » à proprement parler, c'est pourtant dans une longue tradition qui a sa propre histoire et ses propres sonorités, véhicules de pure beauté, que s'inscrit le présent programme proposé par Alexandre Tharaud.

Théodora Psychoyou
Sorbonne Université,
Institut de recherche en musicologie



BACK TO FRENCH BAROQUE MUSIC

An interview with Alexandre Tharaud

So, 18 years after your Rameau disc and 15 after your Couperin, you're returning to French baroque music. It has never left me, at least not on the concert platform. I was even considering making a second recording of Rameau's Nouvelles Suites. However, the idea of a more unusual programme had greater allure, a bouquet of French baroque works, bringing together a variety of composers.

How did the programme come together?

The choice was immense. Alongside Rameau and Couperin, I've included composers not often played on the modern piano – some of the pieces have never been recorded on an instrument other than harpsichord or organ. After playing through all their keyboard music, I applied a number of filters, ending up with the pieces I felt closest to.

Could you say something about the pieces you've chosen and your connection with the composers?

La Pothouin is one of my bedside pieces. Duphly's output, being composed somewhat later, isn't too far from the era of the pianoforte, and sounds quite wonderful on a modern piano. I would have liked to devote an entire album to him. Maybe one day... As for D'Anglebert, his music delights me as much as Rameau's. His exuberant ornamentation can seem less suited to the piano, although *Les Folies d'Espagne*, his Lully transcriptions or the first of his fugues for organ prove the contrary. Playing Royer is thrilling, as he engenders so much fun and laughter at the keyboard, like Scarlatti in the same period. He, perhaps more clearly than all the others, highlights the link to the French composers of the late 19th and early 20th centuries.

In his *Marche des Scythes*, for example, he comes astonishingly close to Chabrier. And finally, of course, there are Couperin (whom I've already recorded) and Rameau, from whose works my choices include *Le Rappel des oiseaux*, *Tambourin* and the Prelude in A, the latter providing a majestic opening to the programme, like a heavy door opening slowly onto a mysterious world.

What in your opinion justifies playing this repertoire on the piano?

It's been played on the piano ever since the instrument was invented, from Chopin – who performed Rameau – up to the first half of the 20th century. This particular soundworld has been around for a long time, a historical pianistic tradition to which I belong. It was these baroque composers who laid down the foundations of French music: it's impossible to interpret Saint-Saëns, Debussy or Ravel without reference to Couperin and Rameau. The latter, what is more, wrote orchestrally for the keyboard, superseding the harpsichord (which he gave up while still young). The 21st-century piano is an orchestra in itself,

capable of imitating winds and strings, as well as harpsichord and organ (as in the D'Anglebert fugue).

I am therefore part of the tradition of pianists playing French baroque music – many of whom I feel close to.

Most of all you feel part of the Marcelle Meyer tradition. What have you taken from her?

I feel part of the tradition of many pianists of the past! Marcelle Meyer foremost among them. From my teenage years I've never stopped being inspired by her, and I play the majority of her repertoire, from Bach, Scarlatti and Mozart to Chabrier, Ravel and Milhaud. I love her luminous playing, free as well as structured, terribly instinctive. She played with the intensity of a world on the brink of collapse, with urgency and ardent longing. On each of my recordings, I think of her, passionately.



FROM HARPSICHORD TO PIANO, IN PRAISE OF THE 'FRENCH STYLE'

The aesthetic world of the French style of the *Ancien Régime* is the one this programme invites us to explore. Versailles, its splendour both demonstrative and mysterious, its classicism not without folly, its massive grandeur where no detail is overlooked, these are the result of a resolute and rational imposition of a dynamic and dominant modernity, one that aspired to radiate throughout the world, and which centred in particular around the figure of Louis XIV. It was also during this period that the French harpsichord repertoire flourished and the characteristic features of its style evolved, with the possibilities and limitations of the instrument being charted and a new quality of sound and virtuosity emerging, not to mention providing entertainment for music lovers.

This eclectic programme, some of it never recorded on piano before, is a blend of pieces by well-known composers who have been widely performed both on harpsichord (the original instrument) and piano, such as Jean-Philippe Rameau and François Couperin, and their older colleague Jean-Henry d'Anglebert, as well as less familiar composers such as Pancrace Royer, Jacques Duphly and Claude Balbastre.

Several different forms, styles and types of writing are featured, showcasing the stylistic richness of the French school of the early 18th century. A form beloved of the harpsichordists of this era is that of theme and variations. Its basis is a fairly simple melody, such as a popular tune,

played by the right hand and undergoing a succession of melodic-rhythmic variations. As the complexity builds up, so does the level of virtuosity, with the musical subject gaining in interest as it proceeds through an uninterrupted sequence of reprises. This is true of *Les Folies d'Espagne*, a melody that gained Europe-wide popularity as the subject of theme and variations throughout the baroque era, and on all sorts of instruments (for example Corelli's version for violin or Marin Marais's for viol). In his version, D'Anglebert makes extensive use of rhythmic variation as well as ornamentation, the latter very prevalent in this composer who was first and foremost a master harpsichordist and who composed only for this instrument, whose possibilities he pushed to the furthest limit. Conversely, ornamentation is less prevalent, for example, with Rameau, who has a more 'orchestral' bent, and whose variations draw more readily on rhythm, harmony, melodic variation and the interplay between registers, as exemplified by his *Gavotte et six doubles*. The term "double", derived from the French air of the 17th century, denotes the varied

reprise of a piece (identical repetition being strenuously avoided in baroque music). The theme can also be found in the bass, this being the principle of the *Passacaille* (passacaglia), like the one by Couperin recorded here, as of the *Chaconne*, such as the present one by D'Anglebert. These dances – variations on a ground bass – are almost obligatory in the instrumental collections of the time, as they are in the divertissements that were danced on French opera stages during the *Ancien Régime*.

Another form widely encountered in 18th-century French repertoire is the rondeau: a refrain sets the character of the piece and then alternates with a series of couplets which make harmonic, rhythmic and melodic reference to the refrain, or instead there might be one continuous variation, marshalling all aspects of performance: lower and higher registers, slow and fast, major and minor. This is true of Royer's spectacular *Marche des Scythes*, a rondeau whose title evokes the brute force of mercenaries, in which the sequence of couplets is populated by runs and arpeggios across the entire keyboard in an increasingly

concerto-like escalation until the arrival of the final refrain. *La Pothouin* by Duphy displays another aspect of rondeau form, with continuous movement in the bass, overlaid by a lyrical and contemplative melody, elaborated throughout the couplets until the final one with its nonstop arpeggios and semiquavers.

As well as titles that refer to the form of a piece – most commonly a dance, such as a sarabande, gavotte, chaconne or passacaglia, determining the rhythmic character as well as the overall mood – there are plenty of pieces whose titles conjure up a musical instrument or style (‘tambourin’, ‘march’) or present musical portraits of people (a widespread 18th-century practice), such as *La Suzanne*, *La Pothouin* and *La de Belombre* on this recording. Alongside a whole gallery of personalities – real, imaginary or hinted at, such as Royer’s decidedly melancholy *L’Aimable*, of whom nothing else is known – there are also highly descriptive pieces whose imitative quality strives for a lifelike effect. The world of the theatre is regularly alluded to, as in the *Marche des Scythes* or Rameau’s famous

Les Sauvages, which he later elaborated into a vast choral and orchestral tableau in *Les Indes galantes*. In *Le Rappel des oiseaux*, Rameau’s writing aims at a faithful reproduction of birdsong, while Couperin, in his *Les Ombres errantes*, evokes death by the less literally imitative means of a melancholy sweetness in which unexpected modulations create a surprising effect. Indeed, during this period a huge aesthetic debate raged over the paradox of music’s power of poetic imitation and how it contrived (its efficacy was never in doubt) to ‘imitate’ sounds and noises never before heard, such as the drifting phantoms of this piece.

Let us turn finally to yet another corner of this repertoire – keyboard transcriptions of popular pieces, particularly from the opera. D’Anglebert’s oeuvre contains many such pieces. As Lully’s regular harpsichordist, D’Anglebert was thoroughly familiar with the Florentine composer’s operas, making several transcriptions of famous extracts from them. They are doubly authoritative, being the work of a musician who took part in the first performances of these works and who was also

the undisputed master of the keyboard. Taking his inspiration from this widespread practice – one that allowed people to play the favourite pieces of the day at home – Alexandre Tharaud's programme includes his own transcription of the *Marche pour la cérémonie des Turcs*, the famous divertissement from Molière and Lully's *comédie-ballet Le Bourgeois Gentilhomme*. There is nothing anachronistic about the inclusion of this transcription: given the divertissement's popularity, it is more than likely that a keyboard 'reduction' of it was created for the purposes of domestic music-making. The whole challenge, whether for D'Anglebert, for Rameau, for Royer or for Tharaud, is to exploit the instrument to the very best of its potential and to create a new piece, for one player but giving the impression of the original orchestral dimension (or what would become so, as in the case of Rameau's *Les Indes galantes*).

And so, why on the piano, in this day and age? While the very varied selection of repertoire included on *Versailles* was composed for the harpsichord, and is broadly

catered for on disc and in the concert hall by 'historically informed' performances which seek to uncover the original soundworld and performance practices, there is also another historical tradition which this programme pays homage to, namely that of playing this very repertoire on the piano. In the late 19th century, Louis Diémer used to end many of his piano recitals with Daquin's *Le Coucou*, which became an absolute 'smash hit' on the piano over the years. At the same time, Diémer set up the Société des instruments anciens, also becoming an early performer on the harpsichord (before the celebrated Wanda Landowska), thereby drawing attention to this repertoire by various means. Couperin and Rameau – particularly the latter's *Rappel des oiseaux* – featured regularly in the concert programmes of Robert and Gaby Casadesus, in the process exporting the French style to the United States, while Marcelle Meyer – a key figure of the interwar French musical avant-garde, particularly associated with Les Six, Erik Satie, Maurice Ravel and Jean Cocteau – recorded a set of Rameau pieces on the piano, also making recordings of

Couperin alongside Bach and Scarlatti. It was following Marguerite Long's premiere of Ravel's *Le Tombeau de Couperin* – a celebration of a national stylistic lineage in the form of a homage to the most emblematic composer of the 18th century – that Marcelle Meyer (a pupil of Long's at the Paris Conservatoire) and other pianists began exploring the style and ways of performing this repertoire, restoring it to their own age, to their own instrument as well as to contemporary audiences. Without therefore being 'historically informed', strictly speaking, it is nonetheless to a long tradition, with its own history and its own particular sound (one of pure beauty), that Alexandre Tharaud's programme belongs.

Théodora Psychoyou
Sorbonne University,
Institute of Musicological Research

Translations: Robert Sargant



BACK TO FRENCH BAROQUE MUSIC

Ein Interview mit Alexandre Tharaud

18 Jahre nach Ihrer Rameau-Aufnahme und 15 Jahre nach der Couperin-Einspielung kehren Sie zur französischen Barockmusik zurück...

Sie war immer da, auf der Bühne jedenfalls. Mir spukte sogar die Idee im Kopf herum, ein zweites Mal Rameaus Nouvelles Suites einzuspielen. Nun hat sich allerdings die Idee für ein ganz besonderes Programm durchgesetzt, französische Barockstücke von verschiedenen Komponisten.

Wie ist das Programm zustande gekommen?

Es gab eine riesige Auswahl. Neben Rameau und Couperin habe ich Komponisten ausgewählt, deren Musik auf dem modernen Klavier noch kaum erschlossen wurde – manche der Stücke sind bisher immer ausschließlich mit

Cembalo und Orgel eingespielt worden. Nachdem ich also die Partituren mit dem Klavier entschlüsselt hatte, ging es durch mehrere Filter, und übrig geblieben sind die Stücke, die mich am meisten berührt haben.

Erzählen Sie uns etwas über die ausgewählten Stücke und Ihre Beziehung zu den Komponisten...

La Pothouin gehört zu meinen liebsten, vertrautesten Stücken. Duphlys späte Werke nähern sich dem Hammerklavier, und auf dem modernen Klavier klingen sie herrlich. Ich hätte ihm gern ein ganzes Album gewidmet. Vielleicht später irgendwann... D'Anglebert macht etwas mit mir, genau wie Rameau. Die reichen Verzierungen wirken erst mal ungeeignet

fürs Klavier, aber *Folies d'Espagne*, seine Lully-Transkriptionen oder die erste seiner Fugen für Orgel belehren uns eines Besseren. Royer zu spielen ist elektrisierend, bei ihm kann man Spaß haben, mit dem Klavier lachen, wie bei seinem Zeitgenossen Scarlatti. Bei ihm tritt – vielleicht deutlicher als bei anderen – die Verbindung zwischen den französischen Komponisten Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zutage. Insofern ähnelt er sogar erstaunlicherweise Chabrier mit *La Marche des Scythes*. Dann natürlich Couperin, den ich schon eingespielt habe, und Rameau; diesmal habe ich *Le Rappel des oiseaux*, *Tambourin* und das *Prélude* ausgesucht – Letzteres eröffnet das Programm ganz majestätisch, wie eine schwere Tür, die langsam aufgeht und den Blick auf eine geheimnisvolle Welt freigibt.

Welche Berechtigung hat dieses Repertoire in Ihren Augen auf dem Klavier?

Diese Musik wird auf dem Klavier gespielt, seit es das Instrument gibt, angefangen bei Chopin – *der Rameau spielte* – bis

zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die besondere Klangwelt hat die Zeiten überdauert, und in dieser Geschichtlichkeit des Klaviers finde ich mich wieder. Die Barockkomponisten haben den Grundstein für die französische Musik gelegt: Man kann unmöglich Saint-Saëns, Debussy oder Ravel spielen, ohne dabei an Couperin oder Rameau zu denken. Letzterer komponierte übrigens auch Musik in Orchesterdimension, die über das Cembalo hinausging, und überhaupt ließ er dieses Instrument recht schnell links liegen. Das Klavier des 21. Jahrhunderts ist ein Orchester für sich, erinnert hier und da an Bläser und Streicher, dort wieder an Cembalo und Orgel (wie D'Angleberts Fugen).

Ich reihe mich also in die Riege der Interpreten französischer Barockmusik ein. Vielen fühle ich mich eng verbunden.

Sie sehen sich vor allem in der Nachfolge von Marcelle Meyer. Was verdanken Sie ihr?

Ich sehe mich in der Nachfolge vieler Pianisten! Marcelle Meyer kommt an

erster Stelle. Seit meiner Jugend inspiriert sie mich, ich spiele auch das meiste aus ihrem Repertoire, es reicht von Bach über Scarlatti, Mozart, Chabrier und Ravel bis hin zu Milhaud.

Mir gefällt ihr warmes Spiel, frei und kraftvoll, unheimlich intuitiv. Sie spielte mit einer Intensität, als ginge die Welt gleich unter, voll drängender Leidenschaft und besinnungslosem Verlangen. Bei all meinen Einspielungen denke ich ganz stark an sie.

VOM CEMBALO ZUM KLAVIER, LOB DES „FRANZÖSISCHEN STILS“

Das vorliegende Programm nimmt uns mit in die ästhetische Welt des französischen Stils zur Zeit des Ancien Régime. Versailles, seine demonstrative wie geheimnisvolle Pracht, ein Klassizismus, der nicht vor Wahnsinn gefeit ist, die massive Größe, bei der kein Detail dem Zufall überlassen bleibt, sind das Ergebnis der bewussten, rationalen Konstruktion einer dynamischen und dominanten Moderne, bestrebt, ihren Glanz in der Welt zu verbreiten, vor allem aber sollte die Gestalt von Ludwig dem XIV. umstrahlt werden. In jener Zeit entstand auch das französische Cembalo-Repertoire, entwickelte eigene Züge, lotete das Potential und die Grenzen dieses Instruments aus, sowohl was die Nutzung des Klangraums, als auch die Anforderungen an die Virtuosität

des Musikers und die Unterhaltung des Publikums betraf.

Das eklektische, teils für Klavier noch unveröffentlichte Programm enthält bekannte, oft gespielte Komponisten, deren Stücke auf dem Cembalo – dem Originalinstrument – sowie auf dem Klavier präsentiert werden; zu ihnen zählen Jean-Philippe Rameau und François Couperin, ihr Vorgänger Jean-Henry d'Anglebert sowie etwas unbekanntere Musiker wie Pancrace Royer, Jacques Duphly oder Claude Balbastre.

Verschiedene Formen, Stile und Arten der Komposition sind zu hören und zeigen so die Vielfalt der französischen Schule Anfang des 18. Jahrhunderts. Das Prinzip von Thema

und Variation, das den Cembalisten dieser Zeit am Herzen lag, gründet sich auf einer eher einfachen Melodie, manchmal sogar einem Volkslied, wird mit der rechten Hand gespielt und ist Gegenstand einer Reihe von melodisch-rhythmischen Variationen: Es ging um die stufenweise Entwicklung von Komplexität – und Virtuosität, wenn man so will –, weil die Bedeutung der musikalischen Aussage im Laufe der Reprisen ununterbrochen erneuert werden sollte. Das gilt zum Beispiel für *Folies d'Espagne*, eine Melodie, der in Europa den gesamten Barock hindurch das schöne Los von Thema und Variation beschieden war, und zwar auf allen möglichen Instrumenten (denken wir an Corellis Fassung für Violine oder Marin Marais' für Bratsche). Hier stützte D'Anglebert sich gleichzeitig auf rhythmische Variationen und Verzierungen, die bei ihm, der vor allem ein meisterhafter Cembalist war und ausschließlich für dieses Instrument, dessen Möglichkeiten er bis aufs Letzte ausgereizt hatte, komponierte, wie immer üppig ausfallen; bei Rameau dagegen sind die Verzierungen verhaltener,

der Ansatz ist hier „orchestraler“, seine Variationen schöpfen eher aus Rhythmus, Harmonie, Melodie und Dialog zwischen den Registern. So auch in seiner *Gavotte et six doubles*; der Begriff „Double“ aus dem 17. Jahrhundert bezeichnet die Variationsform einer Suite, denn in der Barockmusik soll sich nichts identisch wiederholen. Das Thema kann sich auch in der Basslinie befinden, das ist das Prinzip einer Passacaglia – wie hier die *Passacaille* von Couperin – und der *Chaconne*, wie in der von D'Anglebert: Diese Tänze – Variationen in der Basslinie – sind in Musikbänden quasi obligatorisch, ebenso wie in den Divertissements französischer Opern zur Zeit des Ancien Régime.

Eine weitere Form, die im französischen Repertoire des 18. Jahrhunderts umfassend verwendet wurde, ist das Rondo: Ein Refrain gibt den Charakter des Stückes vor und erklingt abwechselnd mit den Strophen, wobei auf harmonischer, rhythmischer und melodischer Ebene ein Dialog entsteht; oder aber es kommt im Gegenteil zu einer stetigen Variation, die alle Spielarten durchprobiert,

von den tiefen bis zu den höchsten Tönen, von ganz langsam bis sehr schnell, von Dur bis Moll. Das trifft auf den spektakulären *Marche de Scythes* („Marsch der Skythen“) von Royer zu, ein Rondo, das schon im Titel die rohe Kraft einer Söldnertruppe trägt. Die Strophenserie enthält Arpeggien, die über die gesamte Tastatur reichen und allmählich immer konzertanter werden, bis schließlich der Schlussrefrain einsetzt. In Dulphys *La Pothouin* ist ein weiterer Aspekt der Rondoform zu hören; über einen steten Satz in der Bassstimme legt sich eine beschauliche, poetische Melodie, die sich bis zum Schluss durch alle Strophen zieht und aus lauter Arpeggien und Sechzehnteln besteht.

Abgesehen von Stücken, bei denen der Titel auf die Form verweist – meist sind es Tänze, bei denen sowohl der Rhythmus als auch das allgemeine „Format“ angegeben werden, wie bei Sarabande, Gavotte, Chaconne oder Passacaglia – tragen mehrere Stücke Titel, die auf die Imitation eines Instruments oder auf eine Musikform hinweisen („Tambourin“, „Marche“); oder es handelt sich, wie so oft im

18. Jahrhundert, um Porträts von Personen, wie *La Suzanne*, *La Pothouin* oder *La de Belombre*. Neben der Figurengalerie – seien sie real, ausgedacht oder angedeutet, wie jene äußerst melancholische *Aimable* („die Liebenswerte“) von Royer, von der sonst nichts bekannt ist – kommen aber auch deskriptivere Stücke zum Tragen, in denen mittels Imitation eine tiefere Bedeutung entsteht. Dabei wird regelmäßig die Welt des Theaters heraufbeschworen, wie in *Marche des Scythes* oder in den berühmten *Sauvages* („die Wilden“), die Rameau später mit gewaltigem Chor- und Orchesteraufwand in seinen *Les Indes galantes* ausbaute. In *Le Rappel des oiseaux* („Ruf der Vögel“) verlässt Rameau sich auf eine Klangkulisserie, die bestrebt ist, Vogelzwitschern nachzuahmen, während Couperin in seinen *Ombres errantes* („umherirrende Schatten“) den Tod nicht ganz so buchstäblich heraufbeschwört, sondern eher weich und melancholisch mit unerwarteten Modulationen, die für einen Überraschungseffekt sorgen: Damals löste das eine große Debatte über das Paradox der unbestreitbar wirksamen poetischen

Imitationskraft der Musik aus, der es gelingt, Geräusche „nachzuahmen“, die keiner je gehört hat, wie zum Beispiel umhergeisternde Gespenster.

Kommen wir nun zu einem anderen Element dieses Repertoires, Cembalo-Transkriptionen von Stücken, die gerade in Mode waren, insbesondere Nummern von der Opernbühne: die Musiksammlung von D'Anglebert bietet so einige. Als Lullys ausgewiesener Cembalist kannte D'Anglebert die Opern des Florentiners sehr genau und fertigte mehrere Transkriptionen von berühmten Operausschnitten an, wobei er eine doppelte Autorität genoss: Er hatte als Musiker selbst an den Werken mitgearbeitet und war außerdem unbestrittener Meister des Cembalos. Alexandre Tharaud hat sich von der damals geläufigen Tradition inspirieren lassen, die es dem Publikum ermöglichte, populäre Nummern zu Hause nachzuspielen, und präsentiert hier seine eigene Fassung von „Marche“ aus *Cérémonie turque* („türkische Zeremonie“), jenes berühmte Divertissement aus der Balletkomödie *Le Bourgeois*

Gentilhomme („Der Bürger als Edelmann“) von Molière und Lully. Und, das ist wohl deutlich geworden, es handelt sich hier keineswegs um einen Anachronismus: Bei dem riesigen Erfolg ist es durchaus möglich, dass jenes Divertissement ohnehin für das private Musizieren für die Tastatur „angepasst“ worden wäre; die Herausforderung bestand sowohl für D'Anglebert, Rameau und Royer (bis hin zu Tharaud heute) darin, möglichst viel aus dem Potential des Instruments zu schöpfen, um daraus ein neues Stück zu schaffen, nur diesmal mit solistischem Charakter, aber so, dass die ursprüngliche orchestrale Dimension weiter mitschwang (beziehungsweise genau umgekehrt bei Rameaus *Les Indes galantes*, wo besagte Orchesterdimension erst entwickelt werden musste.).

Doch warum nun auf dem Klavier? Zwar bietet *Versailles* einen sehr vielfältigen Einblick in dieses für Cembalo komponierte Repertoire, das oft genug in Konzerten und Einspielungen verwendet wurde (mittels der sogenannten „Historischen Aufführungspraxis“, bei der versucht wird, den

historischen Klang und die Aufführungsbedingungen nachzuahmen), dennoch ist das Programm auch eine Hommage an eine andere Geschichtlichkeit: die, genau dieses Repertoire auf dem Klavier zu interpretieren. Ende des 19. Jahrhunderts schloss Louis Diémer viele seiner Klavierkonzerte mit Daquins *Le Coucou*, was im Laufe der Jahre ein echter Pianisten-Hit wurde. Außerdem gründete er die Société des instruments anciens (Gesellschaft alter Instrumente), wagte sich ans Cembalo (noch vor der berühmten Wanda Landowska) und förderte so auf vielfältige Weise dieses Repertoire. Couperin und Rameau – vor allem *Rappel des oiseaux* – standen regelmäßig in Robert und Gaby Casadesus' Konzertprogrammen, wodurch jene Facette des französischen Stils in die USA gelangte, und Marcelle Meyer, Verkörperung der musikalischen Avantgarde im Frankreich zwischen den Weltkriegen und vor allem in der Groupe des Six um Erik Satie, Maurice Ravel und Jean Cocteau, spielte eine Gesamtaufnahme mit Rameaus Stücken am Klavier ein, aber sie nahm auch Couperin, Bach und

Scarlatti auf. Gerade als Ravels *Tombeau de Couperin* („Das Grabmal Couperins“) von Marguerite Long uraufgeführt wurde – mit dem Anspruch, eine nationale Stiltradition in Form einer Hommage an den symbolträchtigen Komponisten des 18. Jahrhunderts fortzusetzen – erforschten Marcelle Meyer (Longs Schülerin am Pariser Konservatorium) und andere Pianisten das Spiel- und Stilpotential dieses Repertoires, holten es in ihre Zeit, an ihre Instrumente und zu den damaligen Zuschauern. Auch wenn man nicht wirklich von einer „historischen Aufführungspraxis“ sprechen kann, reiht sich Alexandre Tharaud mit seinem Programm in eine lange Tradition ein, die ihre eigene Geschichte, ihren eigenen Klang hat und damit die große, reine Schönheit der Musik transportiert.

Théodora Psychoyou

Universität Sorbonne,

Musikwissenschaftliches Forschungsinstitut

Übersetzungen: Anne Thomas

To Andres Arenales

Many thanks to Sabine Devieille and Justin Taylor

Thanks also to:

Château de Versailles Spectacles,
Archives Nationales - Hôtel de Soubise,
Association Jeunes Talents, Banque de France,
Augustin Comte and Maxime Lugez

Piano: Steinway D (Régie Pianos), prepared by Michaël Bargues
Thanks for the pianos of J. & Ph. Chambon, the GR, P. Bernheim and B. Luke

Publishers: transcriptions © Alexandre Tharaud, all rights reserved (3, 19);
based on piano 4-hands transcription by Léon Roques in
Jean-Philippe Rameau : Œuvres complètes publiées sous la direction de C. Saint-Saëns
(Paris, 1908: A. Durand & Fils) (13)

Recording: 19–22.I. & 19–21.II.2019, Salle Colonne, Paris, France;
except 16.III.2019, Siemensvilla, Berlin, Germany (9)

Executive producer: Alain Lanceron

Producer, Engineer, Editing, Mixing, Mastering: Cécile Lenoir



Photos: Marco Borggreve
Except: p. 2, 3 & 13 photos © Raphaël Wertheimer
© & © 2019 Parlophone Records Ltd, a Warner Music Group Company

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance
and broadcasting of this record prohibited.
Made in the EU.

WWW.ERATO.COM
WWW.ALEXANDRETHARAUD.COM

