



Pièces de Clavecin en Concerts

CHANNEL CLASSICS

CCS 19098

J. PH. RAMEAU

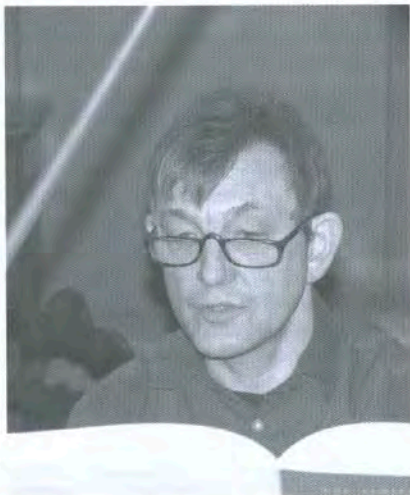
TREVOR PINNOCK harpsichord

RACHEL PODGER baroque violin

JONATHAN MANSON viola da gamba

Trevor Pinnock has a unique rapport with audiences the world over as director of The English Concert, as a guest conductor of many of the world's leading orchestras and as a harpsichord soloist of international distinction.

Having received his musical education as a chorister at Canterbury Cathedral and a scholar at the Royal College of Music, Trevor Pinnock formed The English Concert in 1973; since then they have earned a worldwide reputation for their many recordings of 17th and 18th century music, but most importantly have won a huge international following for the exceptional quality and the irresistible enthusiasm of their concert performances.



In addition to his commitments with The English Concert, Trevor Pinnock has appeared recently with the Mito Chamber Orchestra and the Vienna Philharmonic, has given numerous chamber music concerts in Europe and Japan with Rachel Podger, and has made a highly acclaimed duo recital tour with Maxim Vengerov. Firmly established as one of the world's leading harpsichordists, Trevor Pinnock's solo recordings include Scarlatti sonatas, Handel's harpsichord suites and Bach's Goldberg Variations. New recordings of the J.S. Bach Partitas and a recording of the Bach Sonatas for Violin and Harpsichord (with Rachel Podger) were released in

2001. As a concerto soloist he has recorded the Bach Harpsichord Concerti and the Haydn D major Concerto directing The English Concert and the Poulenc Harpsichord Concerto with Seiji Ozawa and the Boston Symphony Orchestra.

Trevor Pinnock received a CBE in the Queen's Birthday Honours in 1992.

One of the world's leading Baroque violinists, **Rachel Podger** was educated in Germany and in England at The Guildhall School of Music and Drama where she studied with David Takeno and Michaela Comberti. During her time in London Rachel co-founded two ensembles specialising in the music of the Baroque, Florilegium and The Palladian Ensemble, both of which have achieved international success as touring and recording artists. In 1997 Rachel was appointed leader of The English Concert with whom she continues to tour throughout the world, often as concerto soloist. In 2002 Rachel will direct the ensemble in a programme of seventeenth century music by Muffat, Schmelzer and their German contemporaries.

Rachel's first solo recordings (for Channel Classics), of J.S.Bach's Sonatas and Partitas, were released in 1999 to great critical acclaim. These discs were followed, in 2001, by Bach's Sonatas for Violin and Harpsichord with Trevor Pinnock, again to critical acclaim. In 2002 Rachel will record Vivaldi's 12 Concertos 'La Stravaganza' Opus 4 with the Polish orchestra Arte dei Suonatori.



As a recitalist Rachel enjoys an increasingly busy career; during the coming season she will give solo concerts in America, Germany, England and Korea, as well as touring Japan with Trevor Pinnock. Her work as guest leader and concerto soloist will also take her to America as well as joining Andrew Manze and The Academy of Ancient Music for double concertos by Bach and Torelli.

Rachel is Professor of Baroque Violin at The Guildhall School of Music and Drama in London and Visiting Professor of Baroque Violin at the Hochschule in Bremen.

Jonathan Manson was born in Edinburgh and received his formative training at the International Cello Centre in Scotland under the direction of Jane Cowan, later going on to study with Steven Doane at the Eastman School of Music in New York. While in America, he became involved with the performance of early music and from there went to Holland to study viola da gamba with Wieland Kuijken. On both cello and viola da gamba, Jonathan plays and records with many leading early music ensembles; he is a founding member of the viol quartet Phantasm, which won a 1997 Gramophone Award and has recently issued the complete consort music by William Lawes on the Channel Classics label. Recent engagements have included solo recitals in the USA, chamber music tours of Japan with Trevor Pinnock and Rachel Podger and a guest appearance with the Vienna Philharmonic. In 1999, Jonathan was appointed principal cellist of the Amsterdam Baroque Orchestra, which in addition to a busy touring schedule is currently involved in performing and recording the complete cantatas of JS Bach.



Pièces de Clavecin en Concerts

From the unadulterated and refined lineage of French 17th and 18th century harpsichord and viola da gamba masters, Rameau conceived in his published *Pièces de Clavecin en Concerts* of 1741 a truly unique genre of chamber music. These five 'Concerts' - with movements named after notable people, human characteristics (and therefore probably people also) and place - have no obvious forebears and yet Rameau's nonchalant preface belies a most audacious instinct. He refers, without mentioning the composer's name, to Mondonville's Opus 3 Sonatas, *Pièces de Clavecin en Sonates*, from a few years earlier. Rameau significantly acknowledges the broad principle in Mondonville's music of the harpsichord joined by a violin as an independent but nevertheless contained companion. Rameau takes the concept a good deal further. For whilst he states that the 'Concerts' can also stand alone as solo harpsichord pieces, this is primarily the accountant speaking in him. The musical vision is for a far more beguiling and sophisticated discourse than any predecessor had attempted in French chamber music - where the most agile 7-string viola da gamba and violin serve as extraordinarily resourceful accomplices.

Those who seek only a technical and stylistic rationale for how certain national features converge, notably French and Italian, will fail to detect the most potent perceptions in Rameau's elegant and quixotic new chamber genre. Part of the secret lies in the treatment of the voices (whose published edition reflects the French penchant for alternative scorings: 'Pièces de Clavecin en Concerts avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon'). Unlike, say, the Trio Sonata from *Bach's Musical Offering*, the single lines do not deliberate around a compositional principle, however profound and subtle the exchanges between each of the three performers. Also, unlike the great English consortiers of Byrd, Gibbons and Lawes,

there is no sustained evolution of pure abstraction from which images incrementally mount up in the listener's memory: Rameau's imagination is one which accepts the moment for what it offers now, not necessarily for what it might become. In so many of these pieces, the photographic shutter opens and the sepia-image transforms itself immediately into a bold colourful horizon, marked out afresh by active chattering or despondent melancholic musing; whether or not it is intended for a particular individual, the human foible 'L'Indiscrète' is clearly identifiable, whilst 'La Cupis' is an agonising exposé of profound heartache.

Yet, for all the descriptions, the five 'Concerts' are hardly 'petits scènes' in the sense that they represent a theatrical offshoot from Rameau's burgeoning operatic career. One can recognise the comic mimicry of Platée in 'La Pantomime', or similar conceits to those movements which originated as instrumental numbers in operas (such as 'Entrée de Peuples différents' from Act II of *Zoroastre* becoming L'Agaçante, or both Castor et Pollux and Dardanus for the vivacious Tambourin) but they are inspired, in this non-visual chamber medium, by the elevation of seemingly mundane 'subjects' and not the humanising of classical figures as we observe in Rameau's tragédies lyriques. If the composer's dramatic instincts had taken several decades to come of age, the sound-world of *Pièces de Clavecin en Concerts* is still ultimately derived from the pure *clavecinistes* tradition in which Rameau had originally made his name. Even so, the layered implications of the instrumental dialogue, and the way Rameau formulates a 'theory' of interaction between each part of the ensemble, is what makes these pieces highly distinctive in the history of baroque music. Whilst the harpsichord provides both considerable virtuosity and the most sonorous of palettes, it by no means instigates all the good ideas. For example, it acts as a consolidator in the oriental allusions of 'La Coulicam', where Rameau deliberately and unusually avoids a truly melodic idea, each instrument catching the breeze as kites in intoxicating gusts of winds.

'La Coulicam' also reveals how Rameau's unerring harmonic progressions render the fleeting side-glances especially telling in the viola da gamba part. Chameleon-like, it moves from imploring protagonist to fundamental bass and yet also provides a figurative 'remplissage' – a series of mesmerising, serendipitous roles. This sort of movement is perhaps where the line between chamber music and opera is, on one level, at its finest as Rameau pursues a stream of terse inter-linking gestures which allude unashamedly to physical movement, balletic nuance and thus to a certain extent, theatrical convention, as one observes in the choreographic potential of so many of these movements. And yet still the musical conceits appear donned in the most considered and contemplative guise, however overtly crystalline the impact. Such is the hallmark of great chamber music. Roles transform themselves in the theatre - disguise as one of the most striking means – but Rameau's 'Concerts' exploit a capricious exchange of role-playing quite unrealisable on stage. In turn, the textural identity of each 'concert' is altered according to the images Rameau intends to evoke – whether inspired by an allegory, a character type (such as the composer's self-portrait or 'Le Forqueray' with its juxtaposition of saturated mock-counterpoint and sensual reverie) or a pictorial image. 'La Laborde' employs the viola da gamba as a strong chordal presence, disengaging us from any precept of a trio genre, as we are reminded of in Rameau's preface when he refers to 'a quartet which reigns most often'. Drawing on the contrasting benefits of the rondeau form, Rameau produces in 'La Timide' a fascinating explosion, in the 'deuxième rondeau', of vignettes in full 'concerted' style. Textures regularly expand to become a weighty ensemble, as in the big chordal gestures of 'L'Agaçante'. This movement presents an enticing and typical dichotomy: does this 'provocateuse' arouse on account of her flirtatiousness or merely her ability to quarrel? Rameau allows us to hear both in the music. More personal is 'La Boucon' whose heart-breaking ornamental filigree possibly conveys a resignation and regret of a past love, perhaps one of Rameau's students who promised rather more than a teaching

income? In each of these movements, one marvels at the ravishing sonority where seasoned protocols and elegance, far from being a limiting contrivance, provide the springboard for an almost unbearably poignant human response.

One of the most striking features of Rameau's only collection of ensemble chamber music is that it seems less a tantalising essay in what French chamber music might have yielded - had Rameau not sought the bright lights of opera - than a singularly inspired genre of musical images whose significance resides almost exclusively in its own inimitable terms. The magical elusiveness of these works, so deliberately enigmatic, encourages us to ponder the significance of titles such as 'Le Vézinet' (as it happens, a forested suburb of Paris with a pleasure garden). We may hear a glistening carousel but Rameau's aqueous imagery reflects unending shards of light to ravish our senses.

Jonathan Freeman-Attwood

Pièces de Clavecin en Concerts

Von der unverfälschten und verfeinerten Schule französischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, die für Cembalo und Viola da Gamba komponierten, war es Rameau, der mit seinen 1741 veröffentlichten *Pièces de Clavecin en Concerts* ein wahrhaft einzigartiges Kammermusikgenre einführte. Von diesen fünf 'Konzerten', deren Teile nach bemerkenswerten Persönlichkeiten, menschlichen Charaktereigenschaften (und daher wahrscheinlich auch nach bestimmten Personen) und Orten benannt sind, gibt es keine offensichtlichen Vorläufer, doch Rameaus nonchalantes Vorwort zu diesen Werken scheint einen äußerst waghalsigen Instinkt Lügen zu strafen. Ohne den Namen des Komponisten zu nennen, bezieht er sich auf Mondonvilles Opus 3 Sonaten, *Pièces de Clavecin en Sonates*, das einige Jahre zuvor veröffentlicht worden war. Es hat gewiss etwas zu bedeuten, dass Rameau in seinem Vorwort das von Mondonville gehandhabte allgemeine Prinzip erwähnt, bei dem das Cembalo mit einem unabhängigen, jedoch gleichzeitig verhaltenen Violinpart kombiniert wird. Rameau übernimmt dieses Prinzip nicht nur, sondern geht noch viel weiter. Obwohl er behauptet, dass die 'Konzerte' auch als Solostücke für Cembalo bezeichnet werden können, scheint hier überwiegend der Geschäftsmann in ihm zu sprechen. Die musikalische Perspektive, von der diese Werke zeugen, ist von einer weit größeren Verführung und Verfeinerung als sie je ein französischer Komponist der Kammermusik zuvor erreicht hatte – ein Zusammenspiel, in dem die äußerst agile siebensaitige Viola da gamba und die Violine einander als außerordentlich erfindungsreiche Partner ergänzen.

Wer nur eine technische und stilistische Erklärung für die Zusammenkunft bestimmter Landescharakteristiken – insbesondere französischer und italienischer – sucht, würde sich die stärksten Empfindungen in Rameaus elegantem und welt-

fremd-idealistischem neuen Kammermusikgenre entgegen lassen. Ein Teil des Geheimnisses liegt im Umgang mit den Stimmen (die veröffentlichte Ausgabe zeugt von der französischen Vorliebe für alternative Besetzungen: 'Pièces de Clavecin en Concerts avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon'). Im Gegensatz zu beispielsweise der Triosonate aus Bachs *Musikalisches Opfer* gehen die einzelnen Melodieführungen bei Rameau nicht von einem kompositorischen Prinzip aus, ganz gleich, wie tiefgründig und subtil die Wechselwirkung zwischen den drei Spielern auch sein mag. Und ganz im Gegensatz zu den großen englischen Komponisten wie Byrd, Gibbons und Lawes, gibt es bei Rameau keine konsequente Entwicklung aus reiner Abstraktion heraus, die Bilder entstehen lässt, die langsam im Gedächtnis des Zuhörers angehäuft werden: Rameaus Fantasie geht von den Dingen aus, die der Moment jetzt zu bieten hat, und nicht von den Dingen, die sich möglicherweise daraus entwickeln könnten. Viele dieser Stücke wirken, als werde der Auslöser einer Kamera betätigt, woraufhin sich der entstandene Sepiadruck unmittelbar danach von alleine in einen scharf abgezeichneten, farbenprächtigen Horizont umwandelt. Dabei zeichnet sich die Musik einmal durch lebendige Plauderei, ein anderes Mal durch düsteres, melancholisches Nachdenken aus. Ganz gleich, ob die Stücke nun für bestimmte Personen vorgesehen waren oder nicht, in 'L'Indiscrète' sind die menschlichen Eigenheiten deutlich erkennbar, während in 'La Cupis' auf herzerreißende Art und Weise einer tiefen Trauer Ausdruck verliehen wird.

Doch trotz aller Beschreibungen können die fünf 'Konzerte' kaum als 'petits scènes' bezeichnet werden, als theatralische Ableger von Rameaus beginnender Laufbahn als Opernkomponist. In 'La Pantomime' kann man die komische Mimik von Platée erkennen oder ähnliche künstlerische Effekte in den Teilen, die auf Instrumentalstücke aus Opern zurückgreifen (wie zum Beispiel aus 'Entrée de Peuples différents' aus dem zweiten Akt von Zoroastre später 'L'Agaçante' wird,

und sowohl Castor, Pollux und Dardanus im lebendigen Tamburin zu erkennen sind), doch sie sind in diesem nicht visuellen Medium der Kammermusik entstanden, indem scheinbar alltägliche Themen auf eine höhere Ebene angehoben werden, und nicht durch die Vermenschlichung klassischer Figuren, wie wir sie in Rameaus lyrischen Tragödien beobachten können. Es hatte einige Jahrzehnte gedauert, bis die dramatische Intuition des Komponisten völlig ausgereift war, und die Klangwelt der *Pièces de Clavecin en Concerts* passt immer noch nahtlos in die reine Tradition der *clavecinistes*, innerhalb derer sich Rameau ursprünglich einen Namen gemacht hatte. Dennoch muss bemerkt werden, dass die Mehrschichtigkeit des instrumentalen Dialogs und die Art und Weise, wie Rameau eine 'Theorie' im Hinblick auf die Interaktion zwischen den einzelnen Stimmen innerhalb des Ensembles formuliert, dazu geführt hat, dass diese Stücke einen völlig eigenen Stellenwert in der Geschichte der Barockmusik einnehmen. Obwohl das Cembalo sowohl große Virtuosität als auch eine überaus wohlklingende Palette an Klangfarben zu Gehör bringt, werden bei weitem nicht alle guten Ideen von diesem Instrument in Gang gesetzt. In den orientalischen Anspielungen in 'La Coulicam' fungiert das Cembalo beispielsweise gerade als stabilisierender Faktor. Ausnahmsweise geht Rameau hier einer wirklich melodischen Idee aus dem Weg und lässt die Instrumente über- und untereinander purzeln wie Drachen, die abwechselnd vom Wind gebeutelt werden.

In 'La Coulicam' wird auch offengelegt, wie markant Rameaus treffsichere harmonische Progression die flüchtigen Seitenblicke im Part der Viola da gamba wiedergibt: Wie ein Chamäleon bewegt sich das Instrument vom flehenden Hauptdarsteller zum Basso continuo, wobei es außerdem eine figurative 'Remplissage' darstellt – eine Reihe hypnotisierender Zufallsrollen. Gerade bei solchen Teilen ist die Grenze zwischen Kammermusik und Oper, auf *einem* Niveau, wohl am dünnsten, wenn Rameau einen Fluss kurzer, miteinander verbundener

Gesten zum Ausdruck kommen lässt, die schamlos auf die Bewegungen des Körpers, auf tänzerische Nuancen und damit bis zu einem gewissen Grad auf die Konventionen des Theaters verweist. Doch die musikalischen Einfälle scheinen immer in eine durchdachte und beschauliche Verkleidung gehüllt zu sein, ganz gleich, wie unverkennbar kristallklar der Effekt auch sein mag. Dadurch zeichnet sich große Kammermusik erst aus. Im Theater werden Rollen transformiert, wobei die Verkleidung eines der auffälligsten Mittel ist, doch in seinen 'Konzerten' gibt Rameau ein kapriziöses Rollenspiel zum besten, das man in keinem Theater auf-führen könnte.

Auch im Hinblick auf die Klangstruktur ist jedes 'Konzert' wieder anders, je nach den Bildern, die Rameau heraufbeschwören möchte – ob er sich nun von einer Allegorie, einem Charaktertypen (wie zum Beispiel dem Selbstporträt des Komponisten oder 'Le Forqueray' mit seiner Nebeneinanderstellung gesättigter Schein-Kontrapunkte und sinnlicher Träumereien) oder von einer Abbildung hat inspirieren lassen. In 'La Laborde' wird die Viola da gamba überwiegend als starkes Akkordinstrument eingesetzt, was bewirkt, dass wir uns von unseren festen Vorstellungen von einem Trio als Genre lösen müssen, ein Umstand, an den uns Rameau in seinem Vorwort erinnert, als er von einem Quartett spricht, das die meiste Zeit vorherrscht. Unter Einsatz der kontrastierenden Wirkung der Rondo-Form löst Rameau in 'La Timide' eine faszinierende Explosion aus Ornamenten in vollem Solostil aus. Häufig wird die Instrumentierung derart erweitert, dass ein gewichtiger Ensemble-Klang entsteht, wie zum Beispiel in den großen Akkorden in 'L'Agaçante'. In diesem Teil präsentiert Rameau eine attraktive und typische Zwiespältigkeit: Bringt diese 'Provokateuse' durch ihre Flirterei oder lediglich durch ihre Fähigkeit, Streit anzufangen, die Gemüter in Wallung? Beide Möglichkeiten werden in der Musik zum Ausdruck gebracht. Von etwas persönlicherer Art ist 'La Boucon', dessen herzerreißende hauchfeine Ornamente Resignation und Bedauern

über eine vergangene Liebe ausdrücken. Vielleicht bezieht sich Rameau hier auf eine seiner Studentinnen, die ihm in seinem Leben mehr bedeutete als nur eine finanzielle Bereicherung? Jedes Mal wird der Zuhörer von dem bezaubernden Wohlklang dieser Musik überrumpelt, wo das übliche Protokoll und die Eleganz eben nicht einschränkend auftreten, sondern das Sprungbrett zu einer nahezu unerträglich eindringlichen menschlichen Reaktion bilden.

Eine der auffälligsten Eigenschaften von Rameaus einzigen Kammermusikband liegt nicht so sehr in dem Umstand, dass dem Zuhörer auf quälende Art deutlich gemacht wird, wie sehr die französische Kammermusik hätte bereichert werden können, wenn sich Rameau nicht auf die strahlenden Lichter der Oper gestürzt hätte, sondern in der Tatsache, dass wir es hier mit einem einzigartig inspirierten Genre voller musikalischer Bilder zu tun haben, die ihre Bedeutung fast ausnahmslos von einem eigenen, unnachahmlichen Rahmen herleiten. Die magische Unbestimmbarkeit dieser Werke, die absichtlich so rätselhaft abgefasst sind, zwingt uns, über die Bedeutung der Titel als 'Le Vézinet' nachzutrübeln (ein Vorort von Paris mit vielen Grünanlagen und einem Lustgarten). Manchmal hören wir ein leuchtendes Karussell, doch Rameaus überschäumende Expressivität spiegelt nicht enden wollende Lichtscherben wider, die unsere Sinne betören.

Jonathan Freeman-Attwood

Übersetzung: Dolores Dimic

Pièces de Clavecin en Concerts

Issu du lignage pur et raffiné des maîtres français du clavecin et de la viole de gambe des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, Rameau conçut, avec ses *Pièces de Clavecin en Concerts* publiés en 1741, un genre vraiment unique dans le domaine de la musique de chambre. Ces cinq 'concerts' dont les mouvements portent comme titre le nom de notables, de caractères (et probablement par conséquent de personnages) et de lieux ne connurent pas de véritable antécédents même si Rameau, dans la préface de cet ouvrage, démentit avec nonchalance un plus audacieux instinct. Il fit référence, sans les nommer, aux *Pièces de Clavecin en Sonates* opus 3 que Mondonville avait composées quelques années auparavant. Rameau reconnut de façon significative dans la musique de Mondonville le vaste principe du clavecin associé à un violon, traité comme compagnon indépendant mais néanmoins réservé. Rameau reprit ce principe mais alla beaucoup plus loin. Ce fut probablement par calcul qu'il affirma que ses concerts pouvaient également être exécutés comme des pièces pour clavecin seul. Dans le domaine de la musique de chambre française - domaine où le violon et la viole de gambe à sept cordes, particulièrement agile, sont traités comme des complices extraordinairement ingénieux, la vision musicale de Rameau est beaucoup plus séduisante, son discours plus sophistiqué, que dans les tentatives de tous ses prédécesseurs.

Ceux qui ne recherchent qu'une raison technique et stylistique aux convergences de certaines caractéristiques nationales, notamment de celles que l'on note entre la musique française et italienne, échoueront à détecter des indices vraiment convaincants dans le nouveau genre de musique de chambre élégant et *don-quichottesque* que créa Rameau. Une partie de son secret se situe dans la façon dont il traita les voix (l'édition publiée reflète le penchant qu'avaient les Français pour

les partitions offrant plusieurs choix au niveau de l'effectif instrumental: 'Pièces de Clavecin en Concerts avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon'). À la différence, disons, de la sonate en trio issue de *l'Offrande Musicale* de Bach, les lignes individuelles ne servent pas un principe structurel mais marquent de façon profonde et subtile les échanges entre les trois exécutants. Ainsi, contrairement à ce que l'on peut observer dans les œuvres des grands compositeurs anglais de musique de consort, Byrd, Gibbons et Lawes, on ne note pas ici l'évolution soutenue d'une abstraction pure dont les images pénétreraient progressivement au sein de la mémoire de l'auditeur: l'imagination de Rameau appréhende le moment présent dans ce qu'il propose à un instant donné et non pas nécessairement selon les perspectives de futur qu'il offre. Dans un grand nombre de ses pièces, l'obturateur de l'appareil photographique s'ouvre et ce dernier enregistre instantanément un large horizon pittoresque marqué par un bavardage actif ou une rêverie mélancolique et déprimée, sans dépeindre obligatoirement un individu donné: dans 'L'Indiscrete', cette petite manie humaine est aisément identifiable tandis que 'La Cupis' n'est que l'expression déchirante d'une profonde douleur.

Cependant, avant toute description, il faut spécifier, pour ceux qui penseraient que les cinq concerts seraient la conséquence des activités de Rameau dans le domaine de l'opéra, qu'ils n'offrent guère de 'petites scènes' au sens théâtral du terme. On peut certes reconnaître l'imitation comique de Platée dans 'La Pantomime' ou des traits d'esprit similaires à ceux de certains mouvements issus de pages instrumentales de partitions d'opéras (comme 'l'Entrée des Peuples différents' extraite de l'acte II de Zoroastre qui inspira 'L'agaçante' ou bien Castor et Pollux qui - comme Dardanus - trouva écho dans un 'Tambourin' joué); toutefois, ces concerts sont inspirés, dans ce domaine de la musique de chambre non visuel, par l'élévation de 'sujets' apparemment quelconques et non par l'humanisation de figures classiques comme on peut l'observer dans les tragédies lyriques de

Rameau. Si l'instinct dramatique du compositeur eut besoin de plusieurs décennies pour parvenir à sa maturité, le monde sonore des *Pièces de Clavecin en Concerts* est en fait encore issu de la pure tradition de l'écriture pour clavecin dans le cadre de laquelle Rameau se fit initialement un nom. Même ainsi, les implications en strate du dialogue instrumental et la manière dont Rameau formula une 'théorie' d'interaction entre les divers partenaires de l'ensemble rendent ces pièces particulièrement caractéristiques dans l'histoire de la musique baroque. Même si le clavecin, particulièrement virtuose, fait entendre la plus sonore des palettes, il est loin d'être le seul à introduire de bonnes idées. Il a par exemple un rôle stabilisateur dans 'La Coulicam' pleine d'allusions orientales, là où Rameau évite délibérément et de façon inusuelle les véritables idées mélodiques, chaque instrument humant la brise à la manière de cerfs-volants qui s'enivraient de bourrasques de vent.

'La Coulicam' révèle comment les progressions harmoniques infaillibles de Rameau traduisent les regards fugaces particulièrement éloquentes de la partie de viole de gambe. Caméléonesque, le profil de cette dernière se modifie sans cesse: protagoniste implorant, elle devient basse harmonique tout en fournissant un 'remplissage' métaphorique - série de rôles heureux, fascinants. Cette sorte de mouvement se situe peut-être à la frontière de la musique de chambre et de l'opéra, tous deux au même niveau, et atteint son sommet lorsque Rameau chercha à obtenir un ensemble de gestes laconiques liés entre eux, faisant impudemment allusion au mouvement physique, à la nuance du mouvement dansé, et donc dans une certaine mesure à une convention théâtrale, comme on peut le voir au niveau du potentiel chorégraphique que possèdent un si grand nombre de ces mouvements. Et pourtant, les présomptions musicales semblent revêtues de l'apparence la plus réfléchie et contemplative, même si l'impact est ouvertement cristallin. Ceci est la marque d'une musique de chambre de haut niveau. Les rôles se métamorphosent

eux-mêmes au théâtre - le déguisement étant l'un des moyens utilisés les plus frappants - mais les 'Concerts' de Rameau exploitent un échange capricieux de rôle pratiquement irréalisable sur une scène.

À son tour, l'identité de la texture de chaque concert est transformée quelque peu selon les images que Rameau tenta d'évoquer - inspirées par une allégorie, un type de caractère (comme l'autoportrait du compositeur ou bien 'Le Forgeray', avec sa juxtaposition de simulacre de contrepoint saturé et de rêverie sensuelle), ou un tableau. 'La Laborde' utilise la viole de gambe comme un élément harmonique très présent, nous désengageant de tout principe propre au genre du trio, comme le rappelle Rameau dans sa préface lorsqu'il avertit que l'esprit du quatuor règne le plus souvent. Faisant appel aux avantages de la forme rondeau, Rameau produisit dans le deuxième rondeau de 'La Timide' un éclatement fascinant d'esquisses de caractère dans un style entièrement 'concertant'. Les textures sonores s'élargissent régulièrement pour devenir un ensemble d'envergure, comme on le voit dans les gestes en grands accords de 'L'Agaçante'. Ce mouvement présente une dichotomie séduisante et caractéristique: cette 'provocatrice' éveille-t-elle son talent de séductrice ou exploite-t-elle son habilité à la dispute? Rameau nous permet d'entendre ces deux aspects dans sa musique. 'La Boucon' est plus personnelle avec son ornementation déchirante en filigrane qui communique la résignation et le regret d'un amour passé - un amour peut-être pour une étudiante qui promettait bien plus que le revenu des leçons? Dans chacun de ces mouvements, on s'étonne d'entendre un son enchanteur là où on attendait protocoles et élégance; loin d'être un dispositif limitatif, il constitue un tremplin permettant d'accéder à une réponse humaine, poignante, presque insupportable.

L'une des caractéristiques les plus saisissantes de cet unique recueil de musique de chambre de Rameau, c'est qu'il semble moins constituer l'essai d'un nouveau

type d'œuvres extrêmement séduisantes que la musique de chambre française aurait pu produire - si Rameau n'avait pas ambitionné les lumières éclatantes de l'opéra - qu'un genre particulièrement inspiré d'images musicales dont la signification se situe presque exclusivement dans ses propres termes inimitables. La nature insaisissable et magique de ces œuvres, si délibérément énigmatiques, incite à réfléchir sur la signification de titres tels que 'Le Vézinet' (qui s'avère être un faubourg boisé de Paris comprenant un jardin d'agrément). On pourrait entendre un carrousel miroitant mais les images aqueuses de Rameau reflètent d'infinis miroitements de lumière destinés à ravir les sens.

Jonathan Freeman-Attwood

Traduction: Clémence Comte

COLOPHON

Production
Producer
Recording engineer, editing
Photography
Cover design
Liner notes

Technical information

Microphones
Digital converter

Speakers
Amplifiers
Recording date
Recording location

Channel Classics Records by
Jonathan Freeman-Attwood
C. Jared Sacks
Channel Design
Edgar Nomen, van Hoogdalem Offset
Jonathan Freeman-Attwood

Bruel & Kjaer 4003, Schoeps
DSD Super Audio/DCS
Pyramix Editing/Merging Technologies
Audio Lab, Holland
van Medevoort, Holland
May 2002
Forde Abbey, Somerset, United Kingdom

Instruments (pitch a' = 415)

Violin: Pesarinius, Genoa 1739

Harpsichord: David J. Way, 1982 after Hemsch

Viola da gamba: by Curtis Bryant, Watertown Massachusetts, 1979 7-string, after Colichon

J. PH. RAMEAU (1683-1764)

Pièces de Clavecin en Concerts (1741)

harpsichord **TREVOR PINNOCK**
baroque violin **RACHEL PODGER**
viola da gamba **JONATHAN MANSON**



PREMIER CONCERT

- | | |
|---------------|------|
| 1 La Coulicam | 3.25 |
| 2 La Livri | 3.04 |
| 3 Le Vézinet | 3.26 |

DEUXIÈME CONCERT

- | | |
|---|------|
| 4 La Laborde | 5.56 |
| 5 La Boucon | 5.31 |
| 6 L'Agaçante | 2.46 |
| 7 Premier menuet en rondeau
Deuxième menuet en rondeau | 4.51 |

TROISIÈME CONCERT

- | | |
|---|------|
| 8 La La Ploplinière | 3.54 |
| 9 La Timide, Premier rondeau gracieux
La Timide, Deuxième rondeau gracieux | 7.09 |
| 10 Premier tambourin en rondeau
Deuxième tambourin en rondeau | 2.01 |

QUATRIÈME CONCERT

- | | |
|------------------|------|
| 11 La Pantomime | 4.31 |
| 12 L'Indiscreète | 1.38 |
| 13 La Rameau | 4.14 |

CINQUIÈME CONCERT

- | | |
|-----------------|------|
| 14 La Forqueray | 4.26 |
| 15 La Cupis | 6.25 |
| 16 La Marais | 2.29 |

CHANNEL CLASSICS

CCS 19098

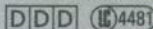
© & © 2002

Production & Distribution
Channel Classics Records by
E-mail: clubchannel@channel.nl

More information about
our releases can be found
on the WWW:

www.channelclassics.com

Made in Germany



Design: Yan Hoogdalem Offset