

MARCHAND (1669-1732) - RAMEAU (1683-1764)

CHRISTOPHE ROUSSET - clavecin Donzelague 1716





Suite en ré (Premier livre, 1699)

1	Prélude	2'42
2	Allemande	3'36
3	Courante I	1'37
4	Courante II	2'20
5	Sarabande	4'12
6	Gigue	2'09
7	Chaconne	3'55
8	Gavotte	1'21
9	Menuet	0'58

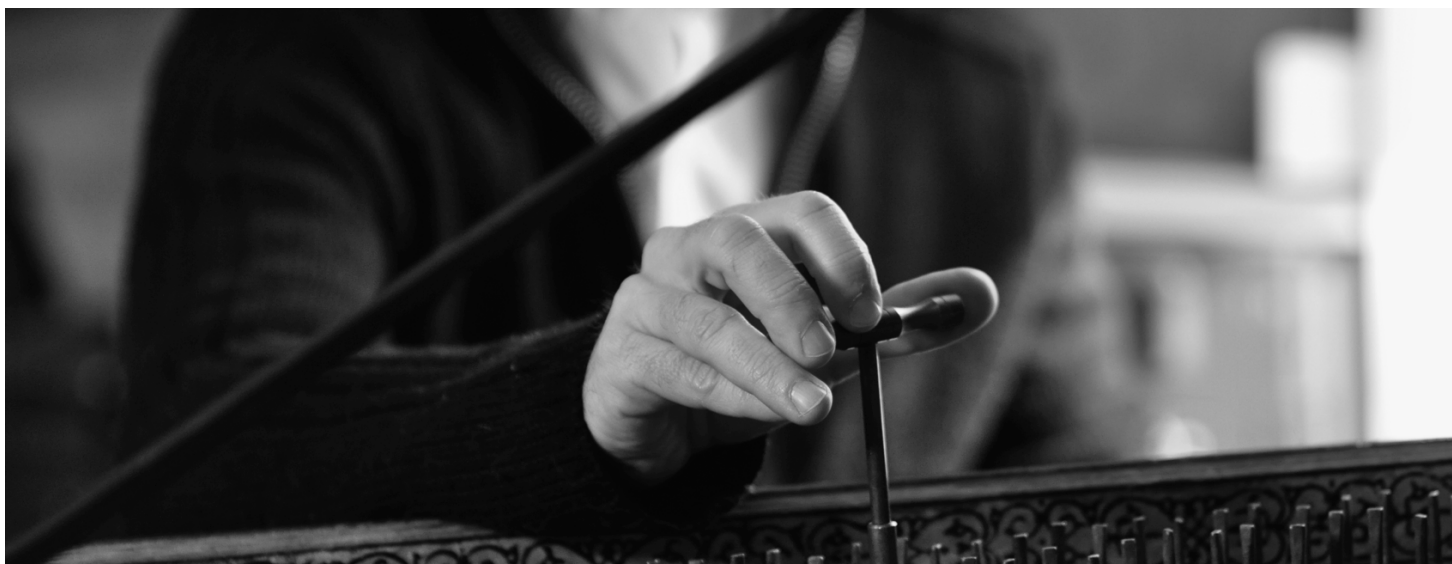
Suite en sol (Deuxième livre, 1702)

10	Prélude	1'17
11	Allemande	1'45
12	Courante	1'16

13	Sarabande	3'26
14	Gigue	1'05
15	Gavotte	1'08
16	Menuet I	1'01
17	Menuet II	0'37

Trois pièces

18	Vénitienne	1'50
19	La Badine	1'21
20	Gavotte	0'54



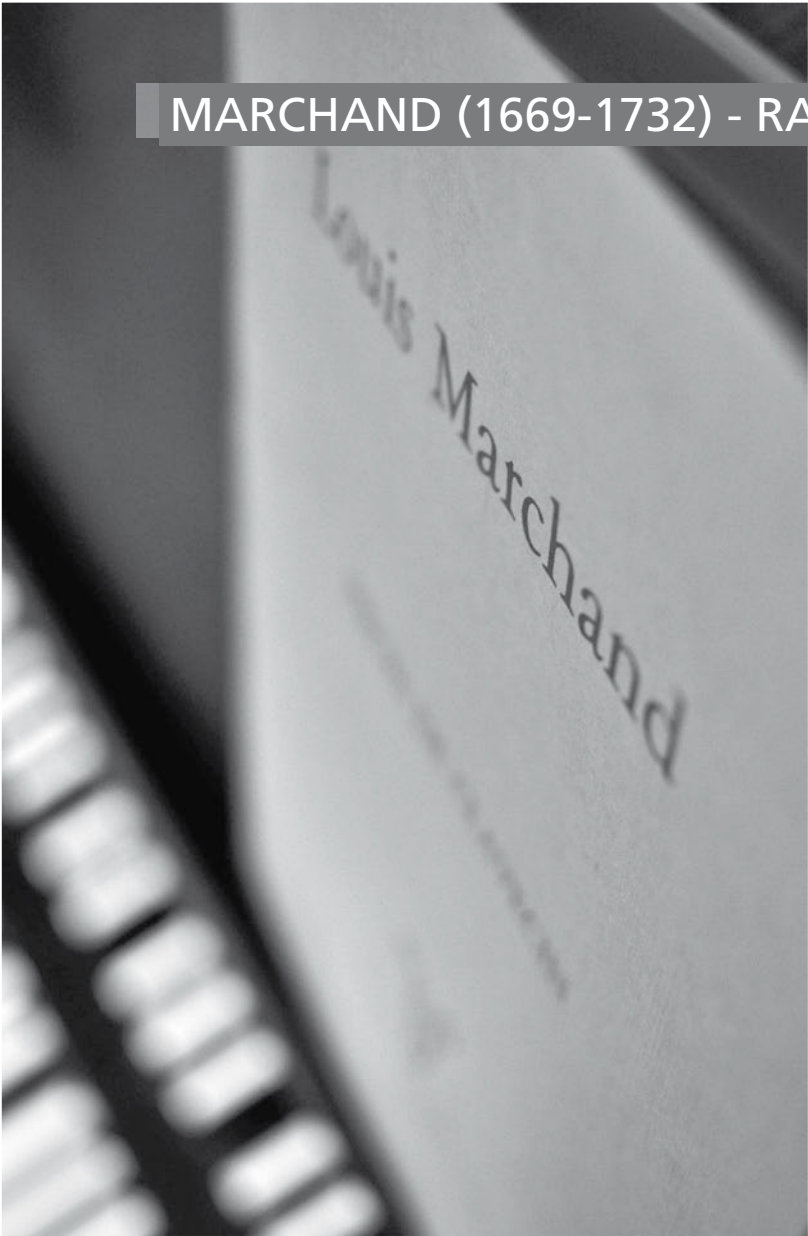
Suite en *la* (Premier livre, 1706)

21	Prélude	2'49
22	Allemande I	5'01
23	Allemande II	1'37
24	Courante	1'59
25	Gigue	2'18
26	Sarabande I	1'18
27	Sarabande II	1'13
28	Vénitienne	1'26
29	Gavotte	1'16
30	Menuet	1'01

TOTAL TIME 69'20



Christophe Rousset
**Clavecin à deux claviers signé “Donzelague à Lyon 1716”
de Pierre Donzelague (1668-c. 1750)**



MARCHAND (1669-1732) - RAMEAU (1683-1764)

Louis Marchand (1669-1732) est ce compositeur français connu pour s'être illustré dans un duel musical avec J. S. Bach qu'il aurait finalement esquivé. Laisser un tel souvenir à la postérité est très réducteur pour l'immense compositeur pour orgue et pour clavecin qu'il a été. Bien qu'il disparût sous le règne de Louis XV, il a gardé dans son style une noblesse de ton toute « louis-quatorzienne ».

Il m'a toujours semblé remarquable que le tout début du XVIII^e siècle ait vu paraître une profusion de livres de pièces de clavecin à Paris. C'est Louis Marchand qui ouvre la voie avec son *Livre I* paru en 1699, réimprimé en 1701, puis son *Livre II* paru en 1702. Suivront ceux de Dieupart (1701), de Clérambault (1704), les trois livres de jeunesse de Dandrieu (1704), celui de Gaspard Le Roux (1705), de Rameau (1706), de Jacquet de La Guerre (1707), de Nicolas Siret (vers 1709). François Couperin ne commencera la publication de ses chefs-d'œuvre qu'en 1713.

À l'instar des grandes suites de d'Anglebert (1689, rééditées en 1703), les deux livres de Marchand, tout comme le premier livre de Rameau, consistent en des suites très classiques offrant un prélude non mesuré, suivi des mouvements canoniques de la suite française et conclues ou non par une chaconne. C'est ce que l'on retrouve d'ailleurs chez tous les compositeurs cités ci-dessus, à l'exception de Dieupart et de Siret qui introduisent leurs suites par une ouverture à la française de type lullyste. Couperin sera le premier au clavecin à suivre l'exemple de Marin Marais dans ses pièces de viole et à délaier les mouvements de danse, ou du moins leur appellation d'allemande, courante, sarabande, gigue, gavotte ou autre, au profit de pièces à titres, pièces de genres, portraits voire pièces de musique à programme où l'on pourra encore bien souvent reconnaître les gavottes, allemandes, etc., derrière des titres avant tout poétiques ou descriptifs.

Le style de Louis Marchand est plus représentatif de la fin du règne de Louis XIV. En effet, si la noblesse et la gravité restent de mise, le sentiment, le pathétique deviennent des ingrédients incontournables, sans doute ici encore sous l'impulsion de Marin Marais mais aussi de François Couperin qui n'a pas encore publié mais dont les deux messes d'orgue et les quatre grandes sonates en trio sont déjà composées, et donc, on peut le supposer, un grand nombre de pièces de clavecin (six pièces avaient été publiées par Ballard en 1707 avant de figurer dans le premier ordre du premier livre de 1713). Les indications de caractère que l'on trouve chez Couperin comme « tendrement » ou « affectueusement » étaient inconcevables chez d'Anglebert ou Jacquet de La Guerre (premier livre). Elles sont cependant encore absentes chez Marchand ainsi que chez Rameau en 1706.

La conception du son du clavecin est chez Marchand beaucoup plus proche de d'Anglebert que de Rameau. Comme son prédécesseur, il utilise une profusion d'ornements qui enrichit considérablement la tenue du son et permet de toujours maintenir une corde en vibration. Il utilise le registre médium grave plutôt que l'aigu, rapprochant le clavecin du théorbe ou de la basse de viole. Rameau de son côté impose tout de suite sa nouvelle et révolutionnaire conception de la musique. Tout y respire l'harmonie. Le discours y est toujours d'une clarté voulue, préférant la transparence aux effets ronflants d'un clavecin plus sensuel. Rameau privilégie l'intellect, et si son premier livre de 1706 ne possède pas de préface, ses pièces explicitent son propos. Un port de voix sera préféré à une croche dans la *Vénitienne*

par souci de cohérence harmonique. Dans le double de la *Gavotte*, les rythmes lombards (courte-longue) seront explicités pour éviter quatre quarts parallèles. Rameau prétendra dans son traité que la mélodie découle de l'harmonie et non l'inverse, et déjà semble se tenir à ce principe dans son premier livre — il n'a, rappelons-le, que 23 ans en 1706 et sa création ne s'arrêtera qu'avec sa mort en 1764, année des *Boréades*, sa dernière tragédie lyrique.

Le lien qui m'inspira ce programme sur ce somptueux clavecin Donzelague — qui, souvenons-nous, a été retenu en France de justesse quand j'étais encore étudiant chez Huguette Dreyfus et je me remémore encore le concert inaugural à la salle Gaveau où mon maître joua entre autres du Rameau — est évidemment la ville de Lyon.

Donzelague a construit ses instruments à Lyon, Marchand naquit à Lyon et y étudia l'orgue auprès de son père. Rameau séjourna à Lyon en 1713 où il composa ses grands motets. Lors de son bref séjour parisien en 1706, il avait élu domicile en face de l'église des Cordeliers où Marchand précisément occupait la tribune de l'orgue et avait voulu s'attirer les faveurs du public parisien en publiant si jeune son premier opus. Il lui fallut pourtant repartir en province (Dijon, Clermont-Ferrand, Lyon) avant de s'établir définitivement dans la capitale en 1723. Et la faveur du public parisien ? Il ne l'obtiendra jamais dans les proportions que son génie et ses propres attentes auraient dû garantir.

Ce clavecin Donzelague, à l'instar des clavecins de Nicolas Dumont des premières années du XVIII^e siècle, est élargi vers le grave au *fa* délaissant la tradition française du XVII^e siècle de l'octave courte au *sol*. Il permet donc aux pièces du présent enregistrement de sonner pleinement dans toute leur ampleur sonore et déclamatoire.

Christophe Rousset



CHRISTOPHE ROUSSET

Christophe Rousset nourrit depuis l'enfance une passion pour l'esthétique baroque et pour l'opéra. Il décide d'assouvir ce goût pour la découverte du passé par le biais de la musique en étudiant le clavecin, d'abord à la Schola Cantorum de Paris auprès d'Huguette Dreyfus, puis au Conservatoire royal de La Haye dans la classe de Bob van Asperen. Il remporte le prestigieux premier prix ainsi que le prix du public du concours de clavecin de Bruges en 1983.

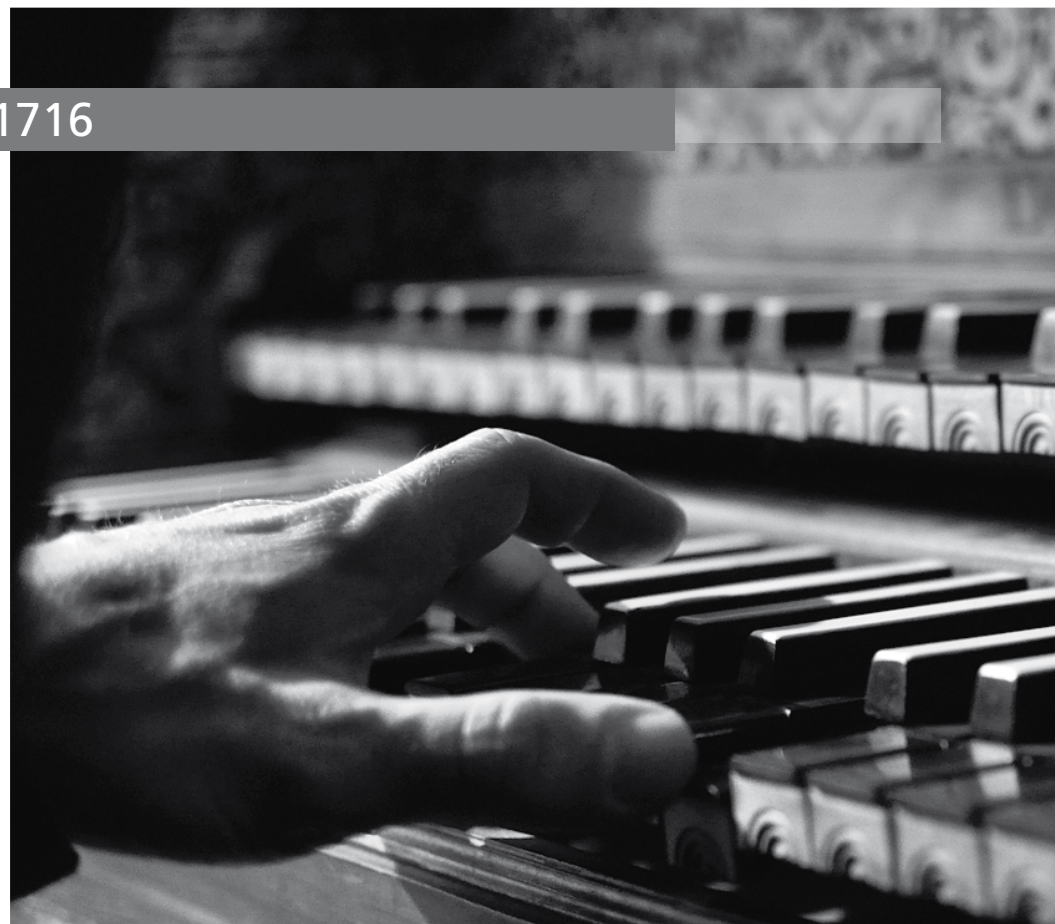
Il fonde Les Talens Lyriques en 1991 avec pour projet d'explorer l'Europe musicale des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles et d'éclairer les grands chefs-d'œuvre du répertoire par la redécouverte de partitions et de compositeurs méconnus ou oubliés. Sa discographie à la tête des Talens Lyriques est considérable et largement récompensée.

Parallèlement à sa carrière de chef d'orchestre, Christophe Rousset poursuit sa carrière de claveciniste et de chambriste en se produisant et en enregistrant sur les plus beaux instruments historiques. Ses intégrales des œuvres pour clavecin de F. Couperin, Rameau, d'Anglebert et Forqueray, ses régulières incursions dans J.S. Bach sont des références.

Sa volonté de transmettre passe également par la formation de jeunes musiciens. Il a dirigé l'Académie baroque européenne d'Ambronay à trois reprises et enseigne le clavecin et la musique de chambre à l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne après avoir été professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Christophe Rousset est commandeur des Arts et Lettres et chevalier dans l'Ordre national du mérite.

DONZELAGUE, LYON 1716

Clavecin à deux claviers, signé
«Donzelague à Lyon 1716»
Pierre Donzelague
(1668-vers 1750)
H. 0,98 m ; L. 2,40 m ; l. 0,95 m



Le clavecin utilisé lors de cet enregistrement est l'œuvre de Pierre Donzelague. Ce musicien, fils d'un facteur d'instruments originaire de Bruges, s'installe à Lyon en 1688. Aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, Lyon a connu une importante école de facteurs de clavecins. Outre Pierre Donzelague, on peut citer Gilbert Desruisseaux, Joseph Collesse et Jean Franky. L'activité de facteur de Pierre Donzelague lui vaut une grande réputation, ses clavecins étant caractérisés par la qualité de leur réalisation mais surtout par l'ampleur de leur étendue musicale. Les clavecins signés et datés de cette époque sont rares : une douzaine seulement sont connus en France.

La date de 1716 est à rapprocher du séjour que fit Jean-Philippe Rameau (1683-1764) à Lyon entre 1713



et 1715, avant de se fixer à Paris. Pierre Donzelague et Jean-Philippe Rameau se lièrent alors d'amitié et imaginèrent ensemble, cinquante années avant l'heure, le clavecin du XVIII^e siècle dont celui du musée est un prototype de qualité. Son intérêt du point de vue musical est qu'il présente une étendue de cinq octaves chromatiques. Il n'a connu aucun ravalement postérieur à sa construction, ce qui est exceptionnel pour un instrument français de cette époque. Ayant subi une remise en état de jeu, le clavecin est régulièrement utilisé en concert.

Le meuble lui-même est de qualité, dans sa structure comme dans son décor. La caisse repose sur dix pieds aux lignes souples. Ce piétement confère au clavecin le style des bureaux dits «Mazarin». Il est décoré d'une marqueterie de bois polychromes tandis que l'extérieur de la caisse est peint de motifs ornementaux dans le goût de Bérain, imitant la marqueterie. La table d'harmonie est peinte de fleurs et d'oiseaux

polychromes. La face interne du couvercle illustre l'apothéose de Jean-Philippe Rameau. Deux génies ailés portent en triomphe un médaillon à son effigie, en direction d'un obélisque, tandis que d'autres effigies de musiciens (Couperin, Corelli, Haendel, Lulli, Boccherini, Mondonville) sont placées au pied de l'obélisque. Le style pictural et les nuances de la polychromie dans le goût de François Boucher (1703-1770), ainsi que la présence en médaillon de Mondonville et de Boccherini conduisent à situer ce décor dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. L'intérieur du couvercle a donc été peint dans une iconographie en rapport exact avec la date et le contexte de création du clavecin à Lyon en 1716, moment de rencontre entre Pierre Donzelague et Jean-Philippe Rameau.



MARCHAND (1669-1732) - RAMEAU (1683-1764)

Louis Marchand (1669-1732) is the French composer who has entered legend for a musical duel with J. S. Bach which he is supposed finally to have dodged. But to make one's mark on posterity that way is a sad comedown for so eminent a composer of organ and harpsichord music. Although he died in the reign of Louis XV, he retained in his style a nobility of tone wholly typical of the age of Louis XIV.

It has always struck me as remarkable that the very start of the eighteenth century saw the issue of such a profusion of books of harpsichord pieces in Paris. It was Marchand who set the ball rolling with the publication of his Book I in 1699 (reprinted in 1701), then his Book II in 1702. There followed volumes by Dieupart (1701) and Clérambault (1704), the three youthful books of Dandrieu (1704), and one each from Gaspard Le Roux (1705), Rameau (1706), Élisabeth Jacquet de La Guerre (1707), and Nicolas Siret (around 1709). François Couperin only began publishing his masterpieces in 1713.

Like the great suites of d'Anglebert (1689, reprinted in 1703), the two books of Marchand and the first book of Rameau consist of very classical suites offering an

unmeasured prelude followed by the canonic movements of the French suite and concluded in some cases by a chaconne. In fact the same scheme is found in all the composers mentioned above except for Dieupart and Siret, who introduce their suites with an *ouverture à la française* of the Lullian type. Couperin was the first harpsichord composer to follow the example of Marin Marais in his pieces for viol and renounce the standard dance movements — or at least their designation as allemande, courante, sarabande, gigue, gavotte and so on — in favour of pieces with titles, genre pieces, portraits, and indeed pieces of programme music, in which one can often still recognise the gavottes, allemandes and the like behind the mostly poetic or descriptive titles.

The style of Louis Marchand is more representative of the end of the reign of Louis XIV. While nobility and gravity are still called for, sentiment and pathos become indispensable ingredients, again probably under the influence of Marin Marais but also of François Couperin, who had not yet published anything but whose two organ masses and four great trio sonatas were already written — as must have been, one can therefore surmise, a large number of his harpsichord pieces (six pieces had been published by Ballard in 1707 before their inclusion in the first *ordre* of the first book of 1713). The indications of character found in Couperin, like ‘tendrement’ and ‘affectueusement’, were inconceivable in d’Anglebert or Jacquet de La Guerre (first book). Nevertheless, they are still absent from Marchand’s books and Rameau’s 1706 collection.

The conception of harpsichord sound in Marchand is much closer to d’Anglebert than to Rameau. Like his predecessor, he employs a profusion of ornaments which considerably enrich the sustaining power of the sound and mean that a string is kept constantly in vibration. He uses the medium-low register in preference to the treble, thus bringing the harpsichord closer to the theorbo or the bass viol. Rameau, for his part, immediately imposes his new and revolutionary conception of music. Everything here breathes harmony. The discourse is always deliberately clear, favouring transparency over the bombastic effects of a more sensual harpsichord sound. Rameau displays a preference for the intellect, and though his first book of 1706 has no preface, its pieces make his aims clear. A *port de voix* will be preferred to a quaver in *La Vénitienne* for reasons of harmonic coherence. In the Double of the Gavotte, the Lombardic rhythms (short-long) will be clarified in order to avoid four parallel fourths. Rameau was to claim in his treatise that melody derives from harmony, and not the reverse, and he already seems to stand by this principle in his first book — let us remember that he was only twenty-three years old in 1706 and his creative career was to end only with his death in 1764, the year of *Les Boréades*, his final *tragédie lyrique*.

The link that inspired me to choose this programme for the sumptuous Donzelague harpsichord — which, it may be recalled, was only just saved for the nation when I was still a student with Huguette Dreyfus (I can still remember the inaugural concert at the Salle Gaveau where my teacher played Rameau on it, among others) — is of course the city of Lyon.

Donzelague built his instruments in Lyon; Marchand was born and studied the organ with his father there. Rameau lived in Lyon for a period in 1713, composing his *grands motets* there. During his brief stay in Paris in 1706, he took up residence opposite the Church of the Cordeliers where Marchand just happened to be organist at the time, and attempted to solicit the favour of the Parisian public by publishing his first opus at so early an age. But he was obliged to set out once more for the provinces (Dijon, Clermont-Ferrand, Lyon) before settling in the capital permanently in 1723. And the favour of the Parisians? He was never to obtain it to the degree that his genius and his own expectations ought to have warranted.

This Donzelague harpsichord, like the instruments by Nicolas Dumont from the early years of the eighteenth century, is extended down to the low F, thus abandoning the seventeenth-century French tradition of the *G'-B* short octave. Hence it allows the music on the present recording to sound in its full sonic and declamatory amplitude.

Christophe Rousset

Translation: Charles Johnston



CHRISTOPHE ROUSSET

Ever since he was a child, Christophe Rousset has nourished a passion for the Baroque aesthetic and for opera. He decided to satisfy his keen interest in the discovery of the past through the practice of music, by studying the harpsichord, initially at the Schola Cantorum in Paris with Huguette Dreyfus, then at the Royal Conservatory in The Hague in the class of Bob van Asperen. He won the prestigious First Prize and the Audience Prize at the Bruges Harpsichord Competition in 1983.

He founded Les Talens Lyriques in 1991 with the aim of exploring European music of the seventeenth and eighteenth centuries and shedding new light on the great masterpieces of the repertory through the rediscovery of neglected or forgotten scores and composers. His discography with the ensemble is substantial and has won many awards.

Alongside his activities as a conductor, Christophe Rousset pursues his career as a harpsichordist and chamber musician, playing and recording on the finest period instruments. His recordings of the complete harpsichord works of François Couperin, Rameau, d'Anglebert and Forqueray and his regular incursions into the music of J. S. Bach are regarded as benchmarks.

His desire to transmit his passion also involves the training of young musicians. He has directed three sessions of the Ambronay European Baroque Academy and now teaches the harpsichord and chamber music at the Accademia Musicale Chigiana in Siena after having been for some years a professor at the Conservatoire national supérieur de musique in Paris. Christophe Rousset holds the decorations of Commandeur des Arts et Lettres and Chevalier dans l'Ordre National du Mérite.



DONZELAGUE, LYON 1716



Two-manual harpsichord, signed
'Donzelague à Lyon 1716'
Pierre Donzelague (1668-c. 1750)
Height 0.98 m; length 2.40 m; width 0.95 m

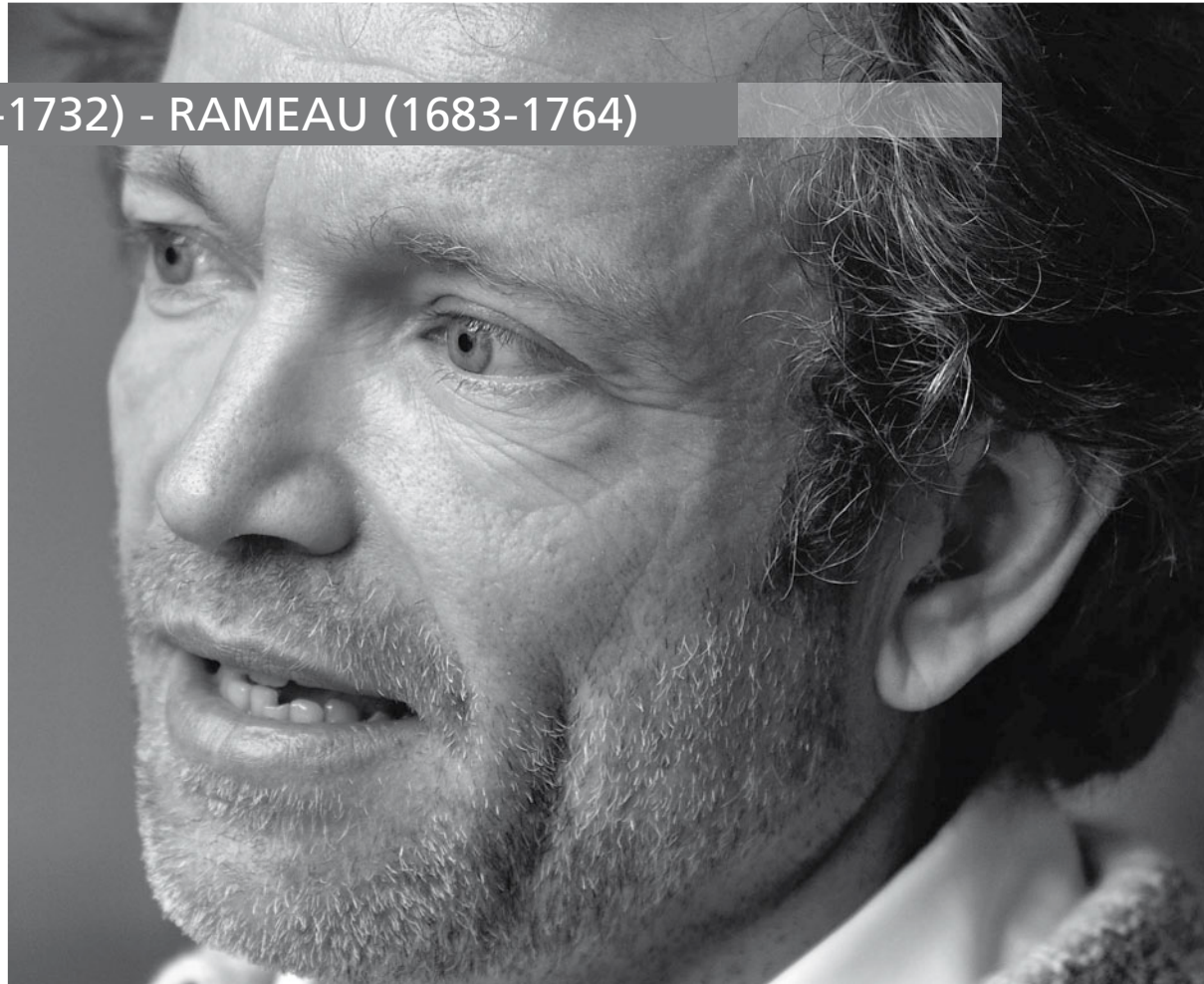
The harpsichord used on this recording is the work of Pierre Donzelague. The son of an instrument maker originally from Bruges, he settled in Lyon in 1688. In the seventeenth and eighteenth centuries, Lyon was the centre of an important school of harpsichord builders. In addition to Pierre Donzelague, we know of Gilbert Desruisseaux, Joseph Collesse, and Jean Franky. Donzelague gained a high reputation as a builder, his harpsichords being characterised by the quality of their craftsmanship but above all by their wide compass. Signed and dated harpsichords are rare at this period: only a dozen are known in France.

The date of 1716 should be seen in conjunction with the time Jean-Philippe Rameau (1683-1764) spent in Lyon between 1713 and 1715, before moving to Paris. Donzelague and Rameau became friends then and conceived together, fifty years ahead of their time, the eighteenth-century harpsichord of which the instrument now in the museum is a high-quality prototype. Its musical interest lies in the fact that it presents a compass of five chromatic octaves. It has never undergone any *ravalement* since its construction, which is exceptional for a French instrument of this period. The harpsichord has been restored to playing condition and is now regularly used in concert.

Considered as furniture, both the structure and the decoration of the harpsichord are of high quality. The case rests on ten supplely carved legs. This stand gives the harpsichord the style of so-called 'Mazarin' writing desks. It is decorated with polychrome wood marquetry, while the exterior of the case is painted with ornamental motifs in the manner of Bérain, imitating marquetry. The soundboard is painted with polychrome flowers and birds. The inside of the lid illustrates the apotheosis of Jean-Philippe Rameau. Two winged genii carry a medallion with his likeness in triumph towards an obelisk, at the foot of which are placed effigies of other composers (Couperin, Corelli, Handel, Lully, Boccherini, Mondonville). The pictorial style and the nuances of the polychrome decoration, which is in the manner of François Boucher (1703-70), as well as the presence of medallions of Mondonville and Boccherini, allow us to date this decoration to the second half of the eighteenth century. The interior of the lid was therefore painted with an iconography precisely related to the date and circumstances of the harpsichord's creation in Lyon in 1716, when Pierre Donzelague and Jean-Philippe Rameau met in the city.

Translation: Charles Johnston

MARCHAND (1669-1732) - RAMEAU (1683-1764)



Louis Marchand (1669-1732) verdankt seine Berühmtheit einer musikhistorischen Anekdote: Er ist derjenige französische Virtuose und Komponist, der Johann Sebastian Bach 1717 am Dresdener Hof zum musikalischen Wettstreit herausgefordert und dann gekniffen haben soll. Damit wird man seiner Bedeutung als Schöpfer von Orgel- und Cembalowerken in keiner Weise gerecht. Obwohl erst unter

Ludwig XV. gestorben, repräsentiert er stilistisch ganz den vornehmen Ton der Epoche Ludwigs XIV. Ich fand es immer auffällig, dass Anfang des 18. Jahrhunderts plötzlich eine Flut von Cembalo-Büchern in Paris erschien. Louis Marchand löste die Welle 1699 mit seinem *Livre I* aus. 1701 erschien es in 2. Auflage, 1702 sein *Livre II*. Dieupart folgte 1701, Clérambault und der junge Dandrieu (3 Bände) 1704, Gaspard Le Roux 1705, Rameau 1706, Jacquet de La Guerre 1707, Nicolas Siret um 1709. François Couperins Meisterwerke begannen 1713 zu erscheinen.

Anders als die großen Suiten d'Angleberts (1689, 2. Aufl.: 1703) folgen diejenigen Marchands wie auch Rameaus dem klassischen Formmodell: Sie bestehen aus einem metrisch freien *Prélude non mesuré* (ohne Taktstriche) zu Beginn, den kanonischen Tanzsätzen im Hauptteil und einer Chaconne am Ende. Außer Dieupart und Siret, die ihre Suiten mit einer Französischen Ouvertüre à la Lully beginnen, hielten sich alle genannten Komponisten an dieses Muster. Couperin war der Erste, der Marin Marais' Neuerung (in den Gamben-Suiten) auf die Cembalo-Suite übertrug, die Tanzsätze oder zumindest deren Namen Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Gavotte usw. durch Charakterstücke, Stücke mit narrativen Titeln oder Namen zu ersetzen. Es sind dies Programmmusiken, in deren formalem Bau sich die Tanzsätze aber oft durchaus noch zu erkennen geben.

Marchands Stil ist repräsentativ für die Spätphase der Regierung Ludwigs XIV. Während die feierlich-gemessene Würde alter Zeiten immer noch unerlässlich war, begann sich langsam ein gefühlvollerer, leidenschaftlicherer Ton einzuschleichen. Dies dürfte mit einiger Sicherheit dem Einfluss Marais', aber auch François Couperins zu verdanken gewesen sein, der zu diesem Zeitpunkt zwar noch nichts veröffentlicht, seine beiden Orgelmessen, vier Triosonaten und vermutlich auch eine ganze Reihe Cembalo-Stücke aber bereits komponiert hatte (sechs von ihnen wurden 1707 von Ballard veröffentlicht, bevor sie 1713 in den *1er Ordre* des *Livre I* eingingen). Vortragsanweisungen wie «tendrement» oder «affectueusement», wie man sie bei Couperin findet, wären bei d'Anglebert oder Jacquet de la Guerre (1. Buch) undenkbar. Sie fehlen allerdings auch noch bei Marchand und 1706 bei Rameau.

Marchands Klangvorstellung steht derjenigen d'Angleberts näher als derjenigen Rameaus. Wie bei seinen Vorgängern ist sein Satz überreich verziert, was den Klang reich macht und dazu führt, dass immer mindestens eine Saite schwingt. Er zieht das mittlere und tiefe Register dem Diskant vor und nähert das Cembalo damit den Bassinstrumenten Theorbe und Gambe an. Rameau setzt dagegen seine radikal-revolutionäre Musikästhetik ohne sich um Tradition zu kümmern rücksichtslos durch. Er unterstellt alle Parameter des musikalischen Satzes den Gesetzen seiner Harmonik. Der Diskurs ist bei ihm stets von

kompromissloser Klarheit. Statt mit den pathetisch rasselnden Klangräuschen der sinnenfreudigen Cembalo-Musik alter Zeiten zu unterhalten, setzt er alles auf die strenge Transparenz klarer Stimmführung. Rameau ist ein Intellektueller. Er verschmäht es, seinem *1. Livre* von 1706 ein Vorwort voranzustellen, weil er überzeugt ist, dass sich seine Stücke dem Verständigen von selbst erschließen. In *La Vénétienne* lässt er lieber einen Ton länger schwingen, als ihn mit einem zusätzlichen Achtel zu füllen, um ja nicht die Harmonie zu zerstören. Im *Double*-Teil der *Gavotte* hebt er die Lombardischen Rhythmen (kurz – lang) ausdrücklich hervor, um Quartparallelen zu vermeiden. Später wird er in seinem *Traité de l'harmonie* darauf insistieren, dass sich die Melodie aus der Harmonik herleitet und nicht umgekehrt. Offenbar hielt er sich bereits in seinem *1. Livre* daran. Dabei war er damals erst 23 Jahre alt und sollte bis zu seinem Tod 1764, dem Jahr seiner letzten Oper, *Les Boréades*, noch ein langes schöpferisches Leben vor sich haben.

Der gemeinsame Nenner, der mich zu diesem Programm auf dem wunderbaren Donzelague-Cembalo inspirierte, ist natürlich die Stadt Lyon. Das Cembalo wurde damals, als ich bei Huguette Dreyfus studierte, in Frankreich zurückgehalten und ich erinnere mich noch gut an das Eröffnungskonzert in der Salle Gaveau, als meine Lehrerin unter anderem Rameau darauf spielte.

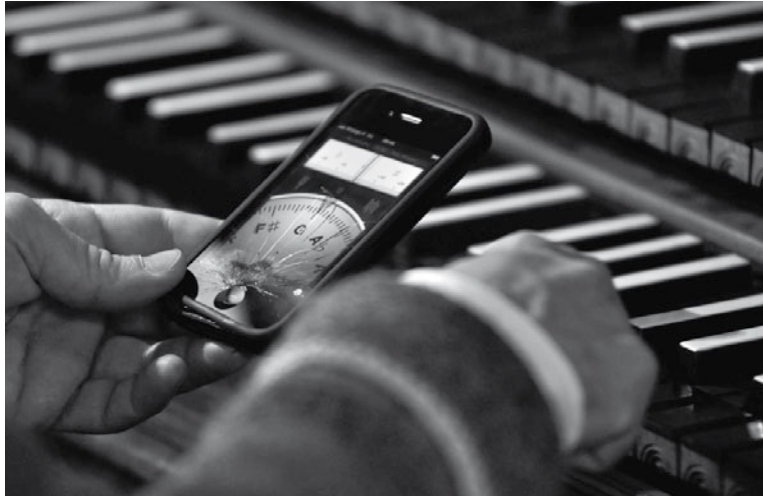
Donzelague hatte seine Werkstatt in Lyon, wo Marchand geboren wurde und seinen ersten Orgelunterricht von seinem Vater erhielt. Rameau kam 1713 in die Rhône-Stadt und komponierte dort seine großen Motetten. Als er sich 1706 in Paris aufhielt, wohnte er gegenüber der Franziskaner-Kirche, an der Marchand Organist war. Er versuchte, das Pariser Publikum mit seinem so jung herausgegebenen Opus 1 im Sturm zu erobern, musste aber erst den Umweg über die Provinz (Dijon, Clermont-Ferrand, Lyon) nehmen, ehe er sich 1723 endgültig in der Hauptstadt niederlassen konnte. Und das Pariser Publikum? Das gewann er nie in dem Maße, wie es seinem Genie gebührte und seinen Hoffnungen entsprach.

Anders als Nicolas Dumonts Cembali aus den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts hat das Donzelague-Instrument einen Tonumfang bis zum tiefen F und weicht damit von der klassischen französischen Disposition des 17. Jahrhunderts ab, für die eine kurze Oktave bis zum G charakteristisch ist. Damit verleiht es dem Repertoire dieser CD sowohl in Hinblick auf Klangfülle als auch auf deklamatorische Prägnanz die ganze Fülle seiner Resonanzen.

Christophe Rousset

Übersetzung: Boris Kehrmann

CHRISTOPHE ROUSSET



Seit seiner Kindheit fühlt sich Christophe Rousset zur Kunst und Lebenswelt des Barock und zur Oper hingezogen. Er entschloss sich, seiner Leidenschaft für die Vergangenheit im Medium der Musik nachzugeben und nahm sein Cembalo-Studium zunächst bei Huguette Dreyfus an der Schola Cantorum Paris, später bei Bob van Asperen in Den Haag. Auf 1983 gewann er den Ersten sowie den Publikumspreis beim renommierten Cembalo-Wettbewerb in Brügge.

1991 gründete er das Orchester *Les Talens Lyriques*, um europäische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zu erforschen und Meisterwerke verkannter und vergessener Komponisten jener Epoche wieder zu Gehör zu bringen. Mit

seinem Ensemble spielte er zahlreiche preisgekrönte CDs ein.

Neben seiner Tätigkeit als Dirigent ist er regelmäßig als Cembalist und Kammermusiker auf den schönsten historischen Instrumenten im Konzertsaal sowie im Aufnahmestudio zu hören. Rousset legte Gesamtaufnahmen der Cembalo-Werke François Couperins, Rameaus, d'Angleberts und Forquerays vor. Seine Bach-Aufnahmen genießen Referenz-Status.

Auch als Pädagoge ist es ihm ein Anliegen, sein Können und Wissen an junge Musiker weiter zu geben. Allein dreimal hat er bisher die Orchesterkurse der Académie baroque européenne d'Ambronay geleitet. Außerdem unterrichtet er, nachdem er eine Professur am Pariser Konservatorium innehatte, Cembalo und Kammermusik an der Accademia Musicale Chigiana in Siena.

Christophe Rousset ist Commandeur des Arts et Lettres und Chevalier des Ordre national du mérite.

DONZELAGUE, LYON 1716

Zweimanualiges Cembalo, signiert "Donzelague à Lyon 1716"

Pierre Donzelague (1668 – um 1750)

Höhe: 98 cm; Länge: 2,40 m; Breite 95 cm

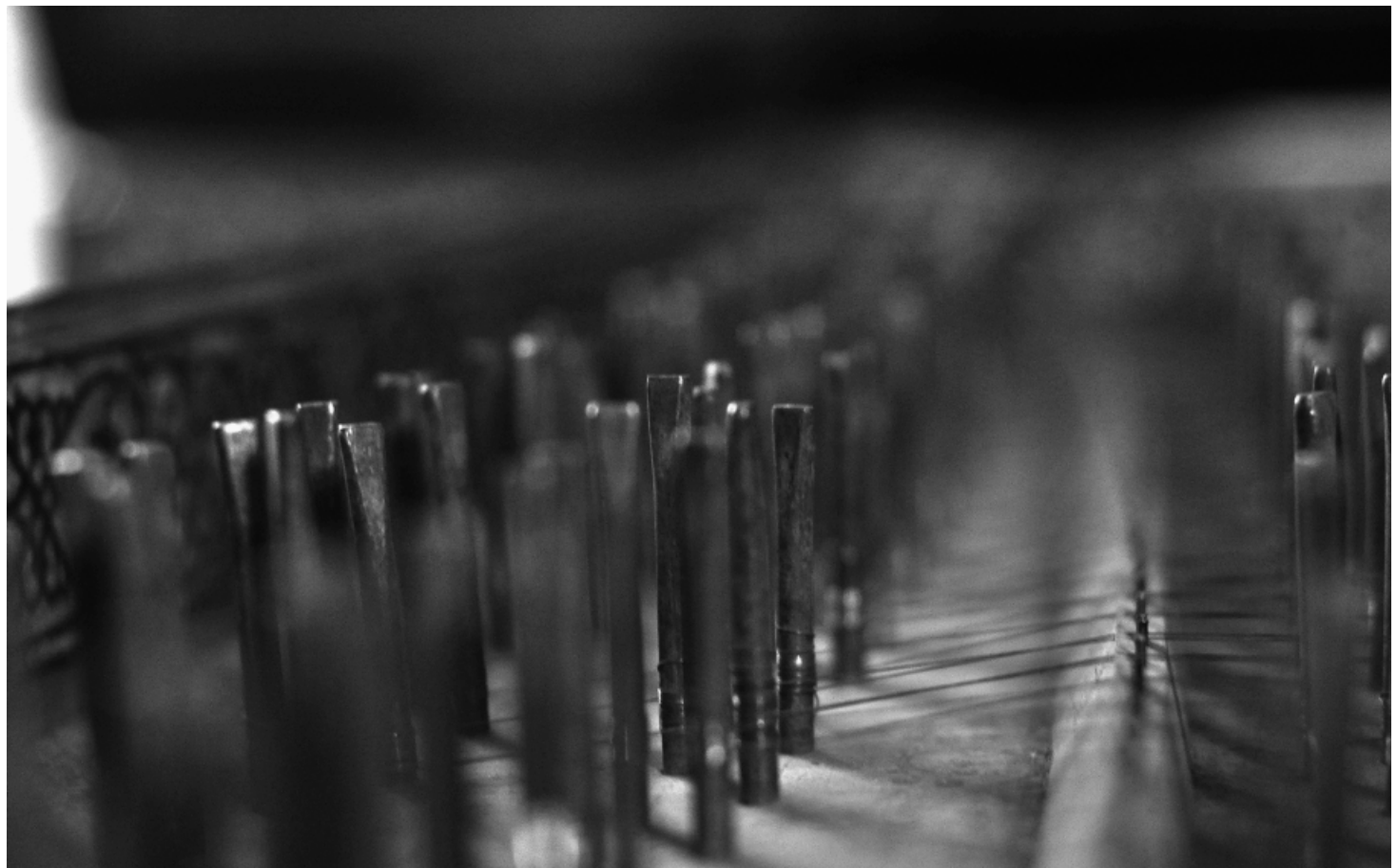
Für diese Aufnahme wurde ein Cembalo von Pierre Donzelague verwendet. Donzelague, selbst praktizierender Musiker und Sohn eines Instrumentenbauers aus Brügge, ließ sich um 1688 in Lyon nieder, wo im 17. und 18. Jahrhundert eine bedeutende Cembalobauer-Schule florierte. Zu ihr gehörten neben Donzelague Gilbert Desruisseaux, Joseph Collesse und Jean Franky. Donzelagues Instrumente machten ihn berühmt. Sie waren nicht nur handwerklich von höchster Qualität, sondern auch musikalisch-stilistisch ungewöhnlich flexibel.

Signierte und datierte Cembali waren damals selten: Wir kennen nur ein rundes Dutzend solcher Instrumente in Frankreich. Das Datum 1716 ist in Zusammenhang mit Rameaus Aufenthalt in Lyon zu sehen. Er lebte zwischen 1713 und 1715 in der Rhône-Stadt, bevor er sich in Paris niederließ. Rameau und Donzelague waren befreundet und träumten 50 Jahre vor seiner Entstehung vom Cembalo des 18. Jahrhunderts, dessen qualitätvollen Prototyp das hier zu hörende Instrument aus dem Musée des Arts décoratifs in Lyon repräsentiert. Musikalisch gesehen liegt seine Besonderheit in seinem Tonumfang von fünf vollchromatischen Oktaven. Außerdem wurde es nie verlängert oder verbreitert, was selten bei französischen Instrumenten jener Epoche ist. Nachdem es wieder spielbar gemacht wurde, ist es regelmäßig im Konzert zu hören.

Das Möbel selbst ist seiner Konstruktion wie Ausstattung nach von hoher handwerklicher Qualität. Der Kasten steht auf zehn zierlich geschwungenen Beinen, deren Fuß-Verstrebungen auf den Stil der so genannten «Mazarin»-Schreibtische verweisen. Sie sind mit unterschiedlich farbigen Hölzern boisiert,

während das Gehäuse selbst mit ornamentalen Motiven im Stile Bérains bemalt ist, die ein Intarsiendekor simulieren. Der Resonanzboden zeigt farbig gemalte Blumen- und Vogelmotive. Die Innenseite des Deckels stellt die Apotheose Jean-Philippe Rameaus dar. Zwei geflügelte Genien tragen im Triumph das Porträt des Meisters einem Obelisk entgegen, zu dessen Füßen sich Medaillons anderer Komponisten (Couperin, Corelli, Händel, Lully, Boccherini, Mondonville) befinden. Stil und Farbigkeit des Bildes verweisen auf François Boucher (1703-1770), während die Porträts Boccherinis und Mondonvilles nahelegen, die Malerei in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu datieren. Das Gemälde im Innern des Deckels spielt ikonographisch also genau auf jenen historischen Kontext an, in dem das Cembalo 1716 in Lyon entstanden ist: auf die Begegnung zwischen Pierre Donzelague und Jean-Philippe Rameau.

Übersetzung: Boris Kehrmann



Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain, de la Région Rhône-Alpes et de la Drac Rhône-Alpes.
Ce disque a été réalisé avec l'aide de la SCPP.

Ambronay Éditions remercie le Musée des Arts Décoratifs de Lyon pour sa précieuse collaboration.
Cet enregistrement a été réalisé sur le clavecin Donzelague au Musée des Arts Décoratifs de Lyon.

MUSÉE DES TISSUS DE LYON
Musée des Arts Décoratifs

Director Alain Brunet
Label Manager Isabelle Battioni
Editorial assistant Charlotte Lair de la Motte

Recorded at the Decorative Arts Museum of Lyon, France — 20-22nd February 2011
Recording Producer Nicolas Bartholomée — www.littletribeca.com
Cover photograph & design Benoît Pelletier, Diabolus — www.diabolus.fr
Booklet graphic design Ségolaine Pertriaux, myBeautiful, Lyon — www.mybeautiful.fr
Booklet photo credits Bertrand Pichène
Printers Pozzoli, Italy

© & © 2012 Centre culturel de rencontre d'Ambronay, 01500 Ambronay, France — www.ambronay.org

Made in Europe

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits.

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

