

En sol – Musique pour le Roi-Soleil

Werke von Jean-Henry d'Anglebert, Louis & François Couperin, Gaspard Le Roux,
Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre und Joseph-Nicolas-Pancrace Royer



Rebecca Maurer, Cembalo

Ioannes Ruckers, 1632/1745

En sol – Musique pour le Roi-Soleil

Prolog

Jean-Henry d'Anglebert (1629–1691)

- 01 Prélude in g-Moll *Pièces de clavecin, 1689* [01'50]

Jean-Baptiste Lully (1632–1687) / Jean-Henry d'Anglebert

- 02 Air d'Apollon du Triomphe de l'Amour *Pièces de clavecin, 1689* .. [03'37]

Teil I

François Couperin (1668–1733)

- 03 Troisième Prélude *L'Art de toucher le clavecin, 1716*..... [00'58]

Premier Livre de Pièces de clavecin, Premier ordre, 1713

- 04 Allemande L'Auguste [03'27]

- 05 Première Courante..... [01'34]

- 06 Seconde Courante [02'11]

- 07 Sarabande la Majestueuse..... [02'54]

- 08 Gavotte [01'25]

- 09 La Milordine. Gigue [01'44]

Jean-Baptiste Lully / Jean-Henry d'Anglebert

- 10 Chaconne de Phaeton¹ *Pièces de clavecin, 1689* [04'02]

Teil II

Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (1665–1729)

- 11 Prélude in g-Moll *Pièces de clavessin, Premier Livre, 1687* [02'08]

Louis Couperin (um 1626–1661)

- 12 Passacaille in g-Moll *Pièces de clavecin* [05'10]

Jean-Baptiste Lully / Jean-Henry d'Anglebert *Pièces de clavecin, 1689*

- 13 Gigue M^r. de Lully [01'27]
14 Passacaille d'Armide [04'40]
15 Sarbande. Dieu des Enfers [01'32]

Louis Couperin *Pièces de clavecin*

- 16 Passacaille² [05'27]
17 Tombeau de Monsieur de Blancrocher³ [04'48]

François Couperin *Second Livre de Pièces de clavecin, Sixième ordre, 1717*

- 18 Les Baricades Mistérieuses⁴ [02'38]

Teil III

Gaspard Le Roux († um 1707) *Pièces de clavessin, 1705*

19	Prélude.....	[01'10]
20	Allemande.....	[02'47]
21	Courante	[01'44]
22	La Bel-ébat	[01'21]
23	La Piece sans Titre.....	[01'17]
24	Gigue	[01'50]

Joseph-Nicolas-Pancrace Royer (um 1705–1755)

25	Le Vertigo <i>Pièces de clavecin, Premier Livre, 1746</i>	[05'21]
----	---	---------

Epilog

François Couperin

26	Septième Prélude ⁵ <i>L'Art de toucher le clavecin, 1716</i>	[03'17]
----	---	---------

Total Time		[70'30]
------------------	--	---------

1: G-Dur 2: C-Dur 3: F-Dur 4: B-Dur 5: B-Dur – Alle anderen Werke stehen in g-Moll.

Rebecca Maurer, Cembalo

Ioannes Ruckers, 1632/1745

Louis XIV. als *Le Soleil*
(Ballet de la Nuit, 1653)



En sol – Musique pour le Roi-Soleil

Rebecca Maurer

Auffallend viele Kompositionen, die am Hofe des Sonnenkönigs, des „Roi Soleil“, entstanden sind, stehen in der Tonart g-Moll – „en sol mineur“. Zufall? Möglicherweise nicht, betrachtet man schon allein die Mehrfachbedeutung des Wortes „Sol“: „Sol“ als die lateinische Wurzel des Wortes *Soleil* (Sonne), „Sol“ als die alchemistische Bezeichnung für „Gold“ sowie „sol“ als die im romanischen Sprachraum gebräuchliche Bezeichnung für den Ton „g“. Natürlich war das Spiel vor allem mit der einem Begriff innewohnenden Symbolik an sich nichts Neues. Zur Zeit Ludwigs XIV. gehörte es quasi zum Bildungskanon einer eingeweihten Zuhörerschaft, symbolische wie mythologisch-allegorische Bezüge und Anspielungen verstehen und interpretieren zu können. In Bezug auf „sol“ und den „Roi-Soleil“ könnte jedoch ein besonderes Programm dahinterstecken, das so subtil ist, dass es sich nicht ohne weiteres offenbart.

Bekanntlich wusste Ludwig XIV., einer der größten Kenner und Förderer der Künste seiner Zeit, wie kein anderer Herrscher die Künste für seine Zwecke zu nutzen. Sei es Architektur, Gartenbau, bildende Kunst, Literatur, Tanz oder Musik, jede Gattung hatte letztendlich nur einem Ziel zu dienen: Louis XIV., den Roi-Soleil, als strahlenden Mittelpunkt des Universums zu verherrlichen und seinen Ruhm, „la gloire“, über die Grenzen Frankreichs hinaus zu tragen.

Nachdem der König ein ebenso begnadeter wie leidenschaftlicher Tänzer war, erfuhr speziell das Ballet de Cour, das königliche Hofballet, unter der Regentschaft von Louis XIV. und seinem „Oberbefehlshaber“ der königlichen Musik, Jean-Baptiste Lully, seinen

Höhepunkt in der Darstellung monarchischer Macht und Pracht. Gut zwanzig Jahre lang diente diese speziell französische Form des Bühnentanzes, in welchem ausgewählte Mitglieder des Hofstaates Seite an Seite mit professionellen Tänzern tanzten, Louis XIV. als Mittel königlicher Propaganda. Tatsächlich boten die Ballette mit ihren mythologisch-allegorischen Sujets nicht nur Gelegenheit, den König und seinen Hof durch Verschmelzung von Musik, Tanz, Malerei und Dichtkunst zu lobpreisen. Sie waren auch ein geeignetes Vehikel um einen aufmüpfigen Adel zu domestizieren und auf den ihm zugedachten Platz innerhalb der Hierarchie zu verweisen. Für die adligen Darsteller bestand ein regelrechter „Tanzzwang“, dem sich keiner entziehen durfte, und so ließ Louis den französischen Hochadel, politisch wie auf der Bühne, nach seiner Pfeife tanzen. Wehe dem, der aus dem Takt geriet!

In den rund zwanzig Jahren, die Louis ab seinem dreizehnten Lebensjahr aktiv auf der Bühne stand, tanzte der junge König zwar in mehreren Rollen, doch war es vor allem eine Rolle, die mit ihm untrennbar verbunden war: die der Sonne, meist in Gestalt des Sonnengottes Apollon. In Reaktion auf die Niederschlagung der Adelsrevolte, der „Fronde“, war Louis schon als Vierzehnjähriger im *Ballet de la Nuit* als aufgehende Sonne inszeniert worden, die mit ihren Strahlen die Schatten der Nacht, sprich den aufständischen Adel, vertreibt. Der Mythos des „Sonnenkönigs“ war geboren. In den kommenden Jahren trat dann die Sonne in den Zenit und Louis wurde auf der (Lebens)Bühne zum alles überstrahlenden Apoll, dessen Glanz bis in die fernsten Winkel seines Reiches dringt, dem nichts entgeht und der den Sonnenwagen mit fester Hand lenkt. Welche Figur hätte sich besser geeignet, um die autoritär-gottgleiche Allgegenwärtigkeit des Roi-Soleil dem Publikum eindrucksvoll vor Augen zu führen! Dass diese Rolle einen eher gravitätischen als leichtfüßig-munteren Tanzstil erfordert, liegt auf der Hand. So verwundert es auch nicht,

dass der Charakter der Apollorolle in zeitgenössischen Tanztraktaten als „noble & majestueux“, als „edel und majestätisch“ beschrieben wird. Welch glückliche Fügung dass sich Louis' Talent vor allem in den „dances graves“, den gravitätisch-seriösen Tänzen zeigte, die „dem Rang seiner Majestät angemessen“ waren (Voltaire, *Siècle de Louis XIV*). Auf visueller Ebene wurden Louis' Sonnenauftritte durch innovative Bühnenmaschinerien und Dekorationen, besonders aber durch prachtvolle Kostüme inszeniert, die, mit dem Emblem der Sonne reich ausgestattet, den Symbolgehalt seiner Rolle unmissverständlich kommunizierten. Um die Größe und Erhabenheit dieser Entrées d'Apollon auch auf der klanglichen Ebene zu vermitteln, scheint hingegen eine weit subtilere Symbolik gewirkt zu haben: die der Tonartensymbolik bzw. Charakteristik. Tatsächlich fällt auf, dass hier Apollon, wie auch später in Lullys Opern, vorwiegend zum Klang der Tonart „sol mineur“, also g-Moll, auftritt. In musiktheoretischen Schriften der Zeit finden wir diese Tonart unter anderem als „sérieux & magnifique“, als „ernst & prachtvoll“, charakterisiert (M.-A. Charpentier, *Règles de composition*, ca. 1692), was wiederum mit dem oben beschriebenen würdevoll-erhabenen Tanzstil korrespondiert.

Sol mineur, eine großartige und ernste Tonart für die Darstellung einer majestätisch anmutenden Rolle, getanzt vom Roi-Soleil. Kohärenz oder Akzidens? Nachdem dieser komplexe Aspekt von der Musikwissenschaft bislang offensichtlich nicht diskutiert wurde, steht die Antwort hierauf noch aus. Dass sich Louis nicht in der allgemein als „königlich“ geltenden Trompeten-Tonart D-Dur (*ré* (rex) majeur) inszenieren ließ, mag sich hingegen mit seinem universellen Anspruch auf „Einzigartigkeit“ erklären lassen: Hätte er sich der gleichen Tonart bedient wie seine royalen Kollegen, hätte er sich quasi selbst seiner einzigartigen Stellung auf der (politischen) Bühne beraubt. Louis tanzt mit „seiner“ Tonart somit im wahrsten Sinne des

Wortes aus der Reihe, zumal auch der freudig-kriegerische Charakter von D-Dur („joyeux et très guerrier“) einem ehrfurchteinflößenden Auftritt Apolls nicht entsprochen hätte.

Geht man davon aus, dass Louis' „PR-Spezialisten“, allen voran Lully, die Wirkungsweisen der Musik in all ihren Facetten bewusst einzusetzen wussten, dann scheint das Programm offensichtlich: *sol* mineur, eine prachtvolle Tonart für einen einzigartigen, prachtliebenden Herrscher.

Zu welchem Grad selbst ein musikalisch gebildetes Publikum die charakteristische Wirkung einer Tonart bewusst oder unbewusst wahrnahm, lässt sich nur vermuten. Im Falle von Apolls g-Moll-Entrées würde die Zuordnung des Großen und Erhabenen zumindest schon allein dadurch hörbar werden, dass die Tonart besonders die Streichinstrumente des Orchesters freischwingend resonieren ließ und somit einen großen, runden Orchesterklang erzeugte.

Tatsächlich steht beim Thema Tonartencharakteristik immer auch die Frage im Raum, ob die Zuordnung eines bestimmten Charakters zu einer Tonart durch die Assoziation mit bestimmten Instrumenten (wie im Fall von Trompeten), durch ein instrumentenspezifisches Timbre oder aber von der unterschiedlichen Färbung infolge einer ungleichstufigen Temperatur (=Stimmung) der Tasteninstrumente geprägt wurde. Aus cembalistischer Sicht scheint die „Temperaturtheorie“ durchaus plausibel, gehört es doch zum Alltag eines jeden Cembalisten, die passende Stimmung für ein bestimmtes Repertoire zu finden. Hierbei spielen unter anderem nicht nur Zeit und Ort der Komposition eine Rolle, sondern auch die vorherrschenden Tonarten. Unterschiedliche Stimmungen können unterschiedliche Tonarten favorisieren bzw. diesen ein bestimmtes Kolorit verleihen. Vielleicht eine Erklärung dafür, dass g-Moll nicht nur als ernste und prachtvolle, sondern auch als traurige wie sanft-zärtliche Tonart von unterschiedlichen Theoretikern beschrieben wird? Johann Mattheson führt 1713 in seinem

Traktat *Das Neu-Eröffnete Orchestre* letztlich mehrere Ausdrucksqualitäten zusammen, indem er g-Moll, als den „fast allerschönesten Tohn“ beschreibt, der eine „ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt ... zu mäßigen Klagen und temperirter Frölichkeit bequem und überaus flexible ist“.

In gewisser Weise ist es gerade dieser Facettenreichtum, der g-Moll zur passenden Tonart für Apollon, respektive Louis XIV. macht. So ist Apoll als Gott des Lichts, der Dichtung und Musik, des Friedens und der Heilkunde zugleich auch strafender Bogenschütze und Sender der Pest, was ihn als eine äußerst vielschichtige, ja ambivalente Figur am Götterhimmel erscheinen lässt. Sein irdisches Pendant stand ihm hier in nichts nach, ging Louis doch als großer Kunstmäzen und Förderer der Wissenschaften zum einen und ketzerjagender Kriegstreiber zum anderen in die Geschichte ein.

„En *sol mineur* pour le Roi-Soleil“ – madrigalistische Wortspielerei oder gar subtil hörpsychologischer Kunstgriff? Für mich künstlerische Fragestellung und Herausforderung zugleich, den Kosmos der Tonart g-Moll mit Cembalowerken aus dem musikalischen Umfeld von Louis XIV. zu porträtieren.

Es war speziell das *Air d'Apollon* aus Jean-Baptiste Lullys Ballet de cour *Le Triomphe de l'Amour* in der Transkription von Jean-Henry d'Anglebert, das mich vor über sechzehn Jahren inspirierte, vor allem die Bühnenwerke Lullys nach einem möglichen Zusammenhang zwischen *sol mineur* und dem Roi-Soleil zu untersuchen. Ironischerweise hat Louis gerade dieses Air bzw. Entrée, das als Paradebeispiel für einen edlen und erhabenen Tanzstil galt, nicht selbst getanzt, da er zum Zeitpunkt der Uraufführung 1681 den Bühnentanz seit rund elf Jahren aufgegeben und das Tanzen seinen Kindern und professionellen Tänzern überlassen

hatte. Doch auch wenn Louis nicht mehr „in Persona“ auf der Bühne stand, die Rolle des Apoll / der Sonne wurde immer ihm zugeordnet.

Nachdem Musik für Cembalo solo in erster Linie Kammermusik ist, die einen kleinen, intimen Hörerkreis unterhalten sollte und weniger dafür geeignet war, den Roi-Soleil publikumswirksam auf der Bühne zu inszenieren, findet man auf dieser CD auch nur zwei Werke, die mit ihrem solar-majestätischen Gehalt direkt mit Louis XIV. in Verbindung gebracht werden können: Jenes *Air d'Apollon*, sowie *La Majestueuse* aus der Feder François Couperins. Beide Werke sind somit Teil eines Konzepts, das die Tonart g-Moll in ihrem Facettenreichtum präsentieren soll. Um dieses Konzept in einer abwechslungsreichen und zugleich schlüssigen Weise darzubieten, habe ich mich im strukturellen Aufbau im Wesentlichen am Ballet de cour bzw. der Oper orientiert (Prologue – 3 Parties – Épilogue). So werden die drei Teile auf dieser CD jeweils von einem Prélude eingeleitet, wobei man das eröffnende *Prélude* aus der Feder d'Angleberts mit der Ouvertüre eines Prologs gleichsetzen könnte. Tatsächlich hatten die frei zu spielenden Préludes sowohl auf die Tonart der folgenden Stücke einzustimmen als auch „die Finger zu lösen“ und das Instrument auszuprobieren (F. Couperin). Um den Wahnsinn des schwindelerregenden *Le Vertigo* aufzulösen, beschließt hingegen das *Septième Prélude* aus François Couperins *L'Art de toucher le clavecin*, ganz entgegen seiner eigentlichen Bestimmung, einem Epilog gleich das Programm in kathartischem B-Dur.

Damit man als Hörer die Tonart g-Moll insgesamt klanglich besser „verorten“ kann, habe ich, quasi zum Vergleich, auch Werke integriert, die in anderen Tonarten stehen. So beschließt die *Chaconne de Phaeton* aus Lullys gleichnamiger Oper den ersten Teil in G-Dur, während im zweiten Teil die Tonart C-Dur in Louis Couperins groß angelegter *Passacaille* des Ruckers

Cembalo über 4 $\frac{1}{2}$ Oktaven erstrahlen lässt. Mit seinem berühmten *Tombeau* (=musikalisches Grabmal) in F-Dur, stellt Louis Couperin den Treppensturz des Lautenisten Monsieur de Blancrocher, sowie das anschließende Geläut der Totenglocken dar. François Couperins kryptische *Baricades Mistérieuses* führen schließlich über B-Dur zum letzten g-Moll-Abschnitt, der mit *La Bel-ébat* und *La Pièce sans Titre* aus Gaspard Le Roux' siebter Suite frühe Beispiele für Cembalostücke mit deskriptiven Titeln enthält. *Le Vertigo* aus der Zeit von Louis XV. wirft Schatten jener „Unbehaglichkeit“ voraus, mit der g-Moll im späten 18. Jahrhundert unter anderem assoziiert wurde.

Um das Konzept dieses CD-Programms mit einer „charakterstarken“ und zugleich praktikal-
blen Stimmung zu unterstützen, habe ich mich für eine $\frac{1}{5}$ -Komma mitteltönige Stimmung entschieden, die mit ihren leicht überschwebenden Terzen und den weniger stark verengten Quinten einen weicheren und runderen Klang vermittelt als die eher statisch-härter wirkende $\frac{1}{4}$ -Komma mitteltönige Stimmung. Die Tatsache dass die $\frac{1}{5}$ -Komma Mitteltönigkeit zudem von dem Musiktheoretiker Étienne Loulié im Jahr 1698 als die in Frankreich „am meisten gebräuchliche“ Stimmung beschrieben wurde, hat mich in meiner Entscheidung bestärkt. Darüber hinaus verleiht der tiefe französische Stimmtton ($a'=395$ Hz), der ungefähr einen Ganzton unter dem heutigen liegt, durch die geringere Saitenspannung dem Ruckers Cembalo ein großes Maß an Resonanz, Gravität und Fundament.

Das Instrument

Das „goldene“ Ruckers Cembalo aus dem Besitz des Musée d'art et d'histoire von Neuchâtel ist für diese Einspielung geradezu prädestiniert. Mit seinem warm-goldenen Klang und seinem mit Blattgold verzierten Äußeren bildet es quasi die klanglich-optische Entsprechung dieses „En sol“-Programms. 1632 in der Werkstatt von Ioannes Ruckers in Antwerpen gebaut, erfuhr es 1745 ein sogenanntes „grand ravalement“, wobei das ursprünglich einmanualige Instrument mit 45 Tasten, zwei Registern (8'4') und kurzer Oktave im Bass (C/E) zu einem zweimanualigen Instrument à 58 Tasten und drei Registern (8'8'4') von bislang nicht eindeutig identifizierbaren Pariser Instrumentenbauern umgebaut wurde. Vom Originalinstrument sind ein großer Teil der Hohlwand, des Resonanzbodens (inklusive Originalrosette), des Bodens sowie der Deckel erhalten. Die ursprünglichen Verzierungen des Cembalos sind, mit Ausnahme der Deckelbemalung und Motiven auf dem Resonanzboden, beim großen Umbau von 1745 praktisch vollständig verloren gegangen. Die Außenbemalung mit Fabeln von Jean de La Fontaine stammt aus dem 18. Jahrhundert und wurde in Lacktechnik (Vernis Martin) auf Blattgold aufgetragen. Das Instrument soll einmal Marie-Antoinette, respektive einer ihrer Hofdamen gehört haben, und kam 1884 als Schenkung der ortsansässigen Familie de Montmollin in den Besitz des Museums. 1985 wurde das Instrument restauriert, wobei der Stand von 1745 unangetastet blieb.

Biographische Anmerkungen

Auf Cembalo wie Hammerklavier gleichermaßen beheimatet, ist **Rebecca Maurer** gern gesehener Gast bei internationalen Festivals, wobei vor allem ihre Gesprächskonzerte im deutschen wie im angelsächsischen Sprachraum auf große Resonanz stoßen. Neben ihrer solistischen Tätigkeit arbeitet Rebecca Maurer vermehrt auch als Continuospielerin mit Sir Roger Norrington zusammen. 2001–2003 vertrat sie die Professur für das Fach Cembalo an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, 2004 referierte sie auf Einladung der Bate Collection, Oxford University über Historische Tasteninstrumente. Auf Einladung verschiedener Musikhochschulen leitet sie Meisterkurse für Cembalo und Hammerklavier (Royal College of Music London, Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Hochschule für Musik Nürnberg u. a.). Als Spezialistin für historische Aufführungspraxis arbeitet sie im Auftrag des Bärenreiter Verlags an einer neuen Urtext-Edition der Klaviersonaten Joseph Haydns mit. Rebecca Maurer gilt als herausragende Mozartinterpretin ihrer Generation, und so beeindruckte auch ihre Debüt-CD mit Werken Mozarts und Beethovens, eingespielt auf dem einzig erhaltenen Hammerflügel aus der Werkstatt von Johann Heinrich Ernst Fessel, Kritik wie Hörerschaft gleichermaßen. Auch ihre zweite Solo-CD, eine Weltersteinspielung von Antonio Valentés Gesamtwerk für Cembalo *Intavolatura de cimbalo*, wurde von der internationalen Kritik gefeiert. Rebecca Maurer studierte Klavier, Cembalo und Hammerklavier in Freiburg und Amsterdam sowie als Stipendiatin der Cornell University in den USA. 2013 wurde Rebecca Maurer mit einem Kulturförderpreis der hibou-Stiftung (Schweiz) ausgezeichnet.

www.rebeccamaurer.com



En sol – Musique pour le Roi-Soleil

Rebecca Maurer

Numerous works composed at the court of the “Sun King” (Roi-Soleil) are in the key of G minor – “en sol mineur.” Is this a coincidence? Perhaps not, if you only consider the several meanings of the word “sol.” “Sol” is the Latin root for the French “soleil” (“sun”), means “gold” in alchemy and is the customary term for the pitch of G in Romance languages. Of course a play on words for a term with underlying symbolism is not novel by any means. During the reign of Louis XIV it was assumed that a well-educated and informed audience was familiar with and could interpret mythological and allegorical references and allusions. The reference to “sol” and “Roi-Soleil” may thus suggest a subtle programmatic reference that is not immediately apparent.

It is well-known that Louis XIV, one of the most prominent connoisseurs and art patrons of the time, was unparalleled in his ability to exploit the arts for his own purposes. Every genre, whether architecture, horticulture, the fine arts, literature, dance or music, was ultimately intended to serve but one goal: to glorify Louis XIV, the Sun King, as the radiant center of the universe and spread his fame – “la gloire” – beyond the borders of France.

Louis XIV was a gifted and passionate dancer. It was under his reign and that of his “supreme commander” of court music, Jean-Baptiste Lully, that the *ballet de cour*, the royal court ballet, reached its apogee in representing monarchic power and opulence. For over twenty years this specifically French form of the ballet, featuring select members of the royal court dancing side by side with professional dancers, served Louis XIV as a type of royal

propaganda. In fact the ballet performances and their mythological and allegorical themes were not only an occasion to praise the king and his court in a blend of music, dance, painting and the art of poetry. The ballets de cour were also a suitable vehicle for exerting control and putting rebellious nobles in their place within the hierarchy. Aristocratic participants in the ballet were bound by an “obligation to dance” which no-one was allowed to defy, thus compelling nobility at the French court to dance to the tune of King Louis XIV both politically and on stage. Woe to those who did not keep the beat!

Starting at the age of 12, for some 20 years Louis XIV danced on stage with one role in particular coming to be inseparably connected with him: that of the sun, mostly as the figure of the sun god Apollo. In response to the suppression of the *Fronde des princes*, in the *Ballet de la Nuit* the 14-year-old Louis was already presented on stage as the rising sun with rays that banished the shadows of the night, or rebellious nobility. Thus the legend of the “Sun King” was born. In the ensuing years the sun ascended to its zenith and Louis became the supremely glorious Apollo on the stage (of life), whose radiance reached the most remote corners of his realm, whose notice nothing escaped, and who steered the chariot of the sun with a firm hand. What other figure could have been more suitable to emphatically convey the authority and godlike omnipresence of the Roi-Soleil to the audience? It is obvious that this role called for a style of dance that was more solemn and less light-footed and cheerful. Thus it also comes as no surprise that period dance treatises described the character of the role of Apollo as “noble & majestueux” or “noble and majestic.” What a felicitous set of circumstances that the talent of Louis shone through, especially in the “dances graves” the “solemn and serious dances” which were “commensurate with the rank of His Majesty” (Voltaire, *Siècle de Louis XIV*). At the visual level, the appearances by Louis as the sun were staged with the help of

innovative stage machinery and decorations, but also especially with splendid costumes bearing many emblems of the sun. Collectively they projected the symbolic meaning of his role with unmistakable clarity. In order to musically express the grandness and eminence of these *Entrées d'Apollon*, a far more subtle symbolism appears to have been at play: that of key symbolism or characteristic attributes. Indeed, it is striking that the music for Apollo, as is also later true in Lully's operas, is almost always in the key of *sol mineur* (G minor). Treatises on music theory from that period describe this key as being, among other things, "sérieux & magnifique" or "serious and magnificent" (M.-A. Charpentier, *Règles de composition*, c. 1692), thus corresponding with the dignified and solemn dance style described above.

Sol mineur is a serious and magnificent key for presenting a role that is suggestive of majesty and danced by the Roi-Soleil. Was the choice of key a result of deliberate planning or a happy accident? Given that this complex aspect has apparently not yet been discussed in musicology, the answer to this question is still pending. That the trumpet key of D major (*ré* (rex) majeur), representative of "royalty," was not used for Louis' stage appearances can, however, be explained by his universal claim to "uniqueness": If he had resorted to the same key as his royal counterparts, he would have deprived himself of his singular position on the (political) stage. Thus it can be said that with "his" key, Louis "steps out of line," especially given that the joyful and warlike character of D major ("joyeux et très guerrier") would not have been fitting for the awe-inspiring appearance on stage by Apollo.

If it is assumed that the "public relations advisers" of Louis, Lully foremost among them, knew how to put the power of music in all its facets to use, then the program is apparent: *sol mineur*, a magnificent key for a unique and magnificent ruler who loved opulence.

One can only speculate about the degree to which a musically well-informed audience consciously or unconsciously perceived the characteristic effect of a key. In the case of Apollo's G minor *Entrées*, the reference to eminence and grandness would be at least audible, even if only because the key allowed the stringed instruments in the orchestra to resonate freely, resulting in a full and round orchestral sound.

Indeed, when it comes to the subject of key characteristics, the question that always arises is whether assigning a certain character to a key was informed by association with certain instruments (as with trumpets), by a timbre specific to an instrument or in fact by the varying coloration resulting from the unequal temperament of keyboard instruments. From the viewpoint of a harpsichord player, the "temperament theory" is definitely plausible because it is a part of any harpsichordist's daily life to decide on the right temperament for a given repertoire. Among other considerations, not only do the period and provenance of the composition play a role, but also the prevailing keys. Different temperaments can favor different keys or give them a certain tone color or mood. Is this perhaps an explanation for G minor not only being described by various theorists as a solemn and magnificent key, but also as a sad, gentle and soft one? In his 1713 treatise, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Johann Mattheson combines several expressive qualities by describing G minor as the "almost most beautiful key" which "blends a fair degree of solemnity with a lively sweetness... easily and very flexibly [suited for] measured complaints and tempered joy."

In a certain way it is this wide range of qualities which makes G minor the right key for Apollo or Louis XIV. Apollo is thus the god of light, of poetry and music, of both peace and healing, but also the punishing archer and the bringer of the plague, making him appear as a very multifaceted and even ambivalent figure in the firmament of deities. His earthly

counterpart was in no way inferior, for Louis not only went down in history as a great patron of the arts and sciences, but also as a warmonger who hunted down heretics.

Is “En *sol mineur* pour le Roi-Soleil” a madrigalesque play on words or even a subtle aural psychological trick? For me, depicting the cosmos of the key of G minor with works for harpsichord by musicians closely associated with Louis XIV is both an artistic question and a challenge.

Over 16 years ago it was most of all the *Air d’Apollon* from Jean-Baptiste Lully’s ballet de cour *Le Triomphe de l’Amour*, in the transcription by Jean-Henry d’Anglebert, which inspired me to study the dramatic works of Lully in particular in search of a possible connection between “*sol mineur*” and the “Roi-Soleil.” Ironically, Louis himself did not dance this particular air or *Entrée*, considered a prime example of a noble and dignified dance style, because by the time of the premiere in 1681 he had already given up dancing on stage eleven years before and left the dancing to his children and to professionals. Yet, even if Louis no longer appeared on stage “in persona” – the role of Apollo/the sun was always associated with him.

Given that music for solo harpsichord is primarily chamber music for entertaining an intimate circle of listeners and was less suitable for staging the “Roi Soleil” to impress a larger audience, there are only two works on this CD which, due to their solar-majestic subject matter, can be associated with Louis XIV directly: the *Air d’Apollon* referred to above and *La Majestueuse* by François Couperin. This makes both works part of a concept which aims to present the key of G minor in all of its many facets. In order to present this concept in a varied as well as convincing manner, I have taken the formal layout of a ballet de cour or opera as

my model (Prologue – 3 Parties – Épilogue). The three sections of the CD are therefore each preceded by a Prélude, while the opening *Prélude* by d'Anglebert can be compared to the overture of a prologue. The Préludes – which were originally improvised – were supposed to set the mood for the key of the following piece as well as “limber up the fingers” and test the instrument (F. Couperin). The swirling effect of the dizzying *Le Vertigo* is resolved by the following *Septième Prélude* from François Couperin's *L'Art de toucher le clavecin*. The latter piece, completely contrary to its original purpose, concludes the program like an epilogue in the key of B-flat major, producing a cathartic effect.

I have also included works in other keys in the program to give listeners a tonal frame of reference for “locating” the key of G minor. The *Chaconne de Phaeton* from Lully's opera of the same name thus concludes the first section of the CD program with a piece in G major, whereas the key of C major in Louis Couperin's expansive *Passacaille* allows the Ruckers harpsichord to unfold its resplendent timbre across four and a half octaves. Louis Couperin's famous *Tombeau* (musical tomb) in F major depicts lutenist Monsieur de Blancrocher's fatal tumble down some stairs followed by the tolling of funeral bells. Finally, François Couperin's cryptic *Baricades Mistérieuses* creates a transition, by way of B-flat major, to the final section of the program in G minor, which, with pieces such as *La Bel-ébat* and *La Pièce sans Titre* from the seventh suite by Gaspard Le Roux, includes early examples of works for harpsichord with descriptive titles. From the time of Louis XV, *Le Vertigo* is a harbinger of that sense of “unease” with which, among other moods, G minor was associated in the late eighteenth century.

In order to support the concept of this CD program with a practicable temperament that is also “of strong character,” I chose a $1/5$ -comma meantone temperament, which, with its

thirds slightly higher than pure and slightly less narrow fifths, produces a softer and more rounded tone than the more static and harder sounding $1/4$ -comma meantone tuning. The fact that the $1/5$ -comma meantone temperament was also described by the music theorist Étienne Loulié in 1698 as “the most commonly used” tuning in France offered further justification for my decision. In addition, the lower tension on the strings due to the low French pitch standard ($a' = 395$ Hz), which is roughly a whole tone lower than concert A today, gives the Ruckers harpsichord a considerable amount of resonance, gravitas and foundation.

The Instrument

The “golden” Ruckers harpsichord, which is part of the holdings of the Musée d’art et d’histoire in Neuchâtel, Switzerland, was almost predestined to be the instrument for this recording. Its warm golden sound and ornately decorated gold-leaf exterior correspond tonally and visually with this “En sol” recital program. Built in Antwerp in 1632 by the workshop of Ioannes Ruckers, the instrument underwent a *grand ravalement* in 1745. The instrument originally had a single manual of 45 notes with a short octave C/E, a stop in 8’ pitch and a stop in 4’ pitch. The *ravalement* was carried out by Parisian instrument makers who have so

far not been clearly identified. The compass was extended considerably so that the Neuchâtel harpsichord now has two manuals, each with 58 notes, and a total of three stop registers (two stops in 8' pitch and one in 4' pitch). A large portion of the instrument's original bentside, the soundboard (including the original soundhole rose), lid, flap and bottom are extant. With the exception of the lid painting and motifs on the soundboard, almost all of the harpsichord's original decorations were lost during the *grand ravalement* in 1745. All exterior painting dates from the eighteenth century and depicts fables by Jean de La Fontaine applied to a gold-leaf ground using vernis Martin technique. The instrument is said to have once belonged to Marie-Antoinette and then one of her ladies-in-waiting, and was donated to the museum in 1884 by the local de Montmollin family. The instrument was restored in 1985 while not altering the original condition of 1745.

Biographical notes

Equally at home on the harpsichord and fortepiano, **Rebecca Maurer** is an internationally respected lecture-recitalist and soloist on both sides of the Atlantic. In recent years, Rebecca has appeared as a continuo player in several concerts and recordings under the baton of Sir Roger Norrington in both Europe and the UK. From 2001 to 2003, she was visiting

professor of harpsichord at the State University of Music and the Performing Arts Stuttgart. Ms. Maurer also presented lecture-recitals on period keyboard instruments at the invitation of the Bate Collection, Oxford University in 2004.

Rebecca Maurer frequently conducts master classes for fortepiano and harpsichord at leading music conservatories in Europe including the Royal College of Music London, the University of Music and Performing Arts, Vienna and the Nuremberg University of Music. Currently, she is working as a performance practice consultant for the new Bärenreiter Urtext edition of Joseph Haydn's piano sonatas.

Ms. Maurer is acclaimed as one of the outstanding Mozart interpreters of her generation. Her debut CD, featuring works by Mozart and Beethoven, recorded on the only extant fortepiano from the workshop of Johann Heinrich Ernst Fessel, as well as her world premiere recording of Antonio Valente's complete works for harpsichord, "Intavolatura de cimbalo," have both received excellent reviews internationally.

Rebecca Maurer studied piano, harpsichord and fortepiano in Freiburg, Amsterdam and at Cornell University (USA), where she held a scholarship. She was awarded a Cultural Endowment Prize from the Swiss hibou-Foundation in 2013.

www.rebeccamaurer.com

En *sol* – Musique pour le Roi-Soleil

Rebecca Maurer

Il est saisissant de constater que de nombreuses œuvres ayant vu le jour à la cour du Roi-Soleil sont composées en *sol* mineur. Pur hasard ? Si l'on considère déjà rien que les multiples significations du mot « sol », il serait fort possible que non : « sol » est la racine latine du mot *soleil*, la désignation alchimique de l'or ainsi que la note de musique, telle qu'on la connaît dans les pays de langue romane. Ce jeu avec la symbolique inhérente à un terme n'avait bien entendu rien de nouveau en soi. À l'époque de Louis XIV, saisir et interpréter les subtilités et autres allusions, qu'elles soient symboliques ou mythologiques et allégoriques, faisait pour ainsi dire partie des canons d'érudition d'un auditoire initié. En ce qui concerne « *sol* » et le « Roi-Soleil », il se pourrait cependant qu'on ait là affaire à un programme spécial, tellement subtil qu'il ne se dévoile pas dès le premier abord.

Il est admis que Louis XIV, l'un des plus grands connaisseurs et mécènes de son époque, savait comme nul autre souverain mettre à profit les arts pour ses desseins. Qu'il s'agisse d'architecture, de l'art des jardins, des beaux-arts, de la littérature, de la danse ou de la musique, chaque genre ne poursuivait en fin de compte qu'un seul et unique objectif : faire l'apologie de Louis XIV, le Roi-Soleil, centre rayonnant de l'univers, et propager sa gloire au-delà des frontières du royaume.

Le roi étant un danseur aussi talentueux que passionné, les ballets de cour connurent leur apogée sous son règne et celui de son surintendant de la musique royale, Jean-Baptiste Lully, qui mit en scène le pouvoir et la magnificence monarchiques. Plus de vingt années durant,

cette forme typiquement française de danse scénique, dans laquelle des membres choisis de la cour dansaient aux côtés de danseurs professionnels, fit partie de la propagande royale. En effet, les ballets aux sujets mythologiques et allégoriques offraient non seulement l'occasion de chanter les louanges du roi et de sa cour grâce à l'alliage de la musique, de la danse, de la peinture et de la poésie, mais ils étaient également le moyen idéal pour subordonner une noblesse rebelle, et la remettre à la place qui était la sienne au sein de la hiérarchie. Aucun danseur de la noblesse ne pouvait se soustraire aux représentations, qui étaient une véritable obligation, et Louis menait ainsi la haute noblesse française à la baguette, en politique comme sur la scène. Malheur à celui qui perdait la cadence !

Au cours des vingt années que Louis, dès ses treize ans, passa sur la scène, bien que le jeune roi ait dansé plusieurs rôles, il y en eut un qui lui revenait de fait : celui du soleil, la plupart du temps sous la forme du dieu solaire, Apollon. En réaction à la répression de la Fronde, la révolte de la noblesse, Louis avait déjà été mis en scène à quatorze ans dans le *Ballet royal de la Nuit*, incarnant le soleil levant qui chassait de ses rayons les ombres de la nuit, c'est-à-dire la noblesse insurgée. Le mythe du Roi-Soleil était né. Au cours des années suivantes, le soleil monta à son zénith et Louis devint sur la scène (de la vie) l'Apollon, dont l'éclat parvenait jusqu'au plus profond recoin de son royaume, auquel rien n'échappait et qui tenait ferme les rênes du char solaire. Quel personnage aurait été mieux adapté à figurer avec tant d'impact aux yeux du public l'autorité absolue et quasi divine du Roi-Soleil ? Que ce rôle exige davantage un style de danse plutôt grave que léger et enjoué, est évident. Il n'est donc pas surprenant que le caractère du rôle d'Apollon, dans les traités de danse de l'époque, soit dépeint comme « noble & majestueux ». Par un hasard providentiel, « Louis excellait dans les danses graves, qui convenaient à la majesté de sa figure, et qui ne blessaient pas celle de son

rang » (Voltaire, *Siècle de Louis XIV*). Les effets visuels des entrées en scène de Louis sous les traits du soleil furent renforcés par force machinerie et décorations innovatrices, mais surtout par de somptueux costumes qui, richement parés de l’emblème du soleil, transmettaient le symbole de son rôle de manière indiscutable. Pour arriver à illustrer également sur le plan sonore la grandeur et la majesté de ces entrées d’Apollon, il semblerait qu’une symbolique plus en filigrane ait suffi : celle du mode ou encore sa caractéristique. Il est en effet frappant qu’Apollon, comme plus tard dans les opéras de Lully, ait fait ici son apparition principalement sur la tonalité de *sol* mineur. Dans les essais contemporains de théorie de la musique, ce mode est entre autres caractérisé comme étant « sérieux & magnifique » (M.-A. Charpentier, *Règles de composition*, c. 1692), ce qui correspond au style de danse décrit ci-dessus.

Sol mineur, un mode magnifique et solennel pour la représentation d’un rôle majestueux, dansé par le Roi-Soleil. Cohérence ou coïncidence ? Apparemment, la théorie de la musique a omis de se pencher sur cet aspect complexe, il lui reste donc à fournir une réponse. Que Louis ne se soit pas laissé mettre en scène dans la tonalité généralement reconnue comme « royale » de la trompette en *ré* majeur (*re* = rex), pourrait s’expliquer par le fait qu’il prétendait à une singularité universelle : s’il avait choisi la même tonalité que ses collègues royaux, il se serait lui-même privé de sa position unique sur la scène (politique). En dansant sur « sa » tonalité, Louis sort du rang au véritable sens du terme, d’autant plus que le caractère « joyeux et très guerrier » du *ré* majeur était loin de correspondre à une entrée d’Apollon inspirant le respect.

Si l’on part du principe que les « chargés en relations publiques » de Louis, en premier lieu Lully, ont su faire intervenir à bon escient toutes les facettes de la musique, il semblerait alors que le programme soit évident : *sol* mineur, une tonalité somptueuse pour un souverain unique, épris de splendeur.

À quel point un public, même au fait des subtilités musicales, percevait plus ou moins consciemment l'effet caractéristique d'une tonalité, ne peut relever que de la supposition. Dans le cas de l'entrée en *sol* mineur d'Apollon, l'assignation à la grandeur et au sublime devenait audible rien que par le fait que la tonalité faisait résonner librement tout particulièrement les instruments à cordes, créant ainsi un timbre orchestral puissant et rond.

En effet, le thème de la caractéristique du mode soulève toujours la question de savoir si un caractère particulier lui aura été attribué par une association à des instruments particuliers (comme dans le cas de la trompette), par le timbre spécifique d'un instrument ou alors dépendait des coloris différents dus à un tempérament inégal (diapason) des instruments à claviers. La « théorie du tempérament », d'un point de vue clavecinistique, paraît tout à fait plausible, puisque trouver le diapason convenant à chaque répertoire fait partie du quotidien de tout(e) claveciniste. Il faut tenir compte ici, entre autres, non seulement de l'époque et du lieu de la composition, mais aussi des modes en vogue. Différents accords peuvent privilégier différentes tonalités ou encore leur attribuer une couleur particulière. Peut-être est-ce une explication que le *sol* mineur soit dépeint par de multiples théoriciens comme étant non seulement une tonalité grave et somptueuse, mais aussi à la fois triste, douce et tendre ? Johann Mattheson, en 1713, dans son traité *Das Neu-Eröffnete Orchestre* associe plusieurs qualités expressives au *sol* mineur, le décrivant comme étant « presque le plus beau de tous les tons : il mêle au sérieux (du précédent) une tendresse alerte mais procure aussi grâce et charme. (...) plaintes modérées ou joie tempérée. *Sol* mineur est extrêmement flexible. »

D'une certaine façon, c'est justement cette richesse en facettes, qui fait de *sol* mineur la tonalité convenant à Apollon, alias Louis XIV. Ainsi Apollon, qui est à la fois dieu du soleil, dieu de la poésie et de la musique, de la paix et de la médecine est en même temps

archer punisseur et véhiculant la peste, un personnage extrêmement complexe et même ambivalent au firmament divin. Son pendant terrestre n'était pas en reste, car si Louis entra dans l'histoire comme un grand mécène et promoteur des sciences, il n'en était pas moins un belliciste voulant éradiquer les hérétiques.

« En *sol* mineur pour le Roi-Soleil »... s'agit-il d'un jeu de mots madrigalesque, ou même d'une subtile astuce psychologique auditive ? Pour moi, c'est à la fois une question et un défi sur le plan artistique d'arriver à faire le portrait du cosmos de la tonalité de *sol* mineur dans des œuvres pour clavecin provenant de l'entourage musical de Louis XIV.

C'est l'*Air d'Apollon*, tiré du ballet de cour *Le Triomphe de l'Amour* de Jean-Baptiste Lully, dans la transcription de Jean-Henry d'Anglebert, qui m'a inspiré il y a plus de seize ans cette recherche d'un éventuel rapport entre *sol* mineur et le Roi-Soleil, ceci principalement dans les œuvres scéniques de Lully. Par une ironie du destin, Louis n'aura pas dansé lui-même cet air ou plutôt cette entrée, qui passait pour être un exemple type de ce style de danse noble et majestueuse, car à l'époque de la création en 1681, il avait abandonné la scène depuis onze ans et laissé la place à ses enfants et aux danseurs professionnels. Toutefois, même si Louis ne se tenait plus en personne sur la scène, le rôle d'Apollon / du soleil lui fut toujours attribué.

Étant donné que la musique pour clavecin seul est en premier lieu de la musique de chambre, visant à distraire un petit cercle intime d'auditeurs et était moins appropriée à mettre en scène le Roi-Soleil de manière à impressionner le public, on ne trouve sur ce CD que deux œuvres dont le contenu solaire et majestueux pouvait être mis en relation directe avec Louis XIV : cet *Air d'Apollon*, ainsi que *La Majestueuse* de la plume de François Couperin. Les deux œuvres font ainsi partie d'un concept destiné à présenter la tonalité de *sol* mineur dans toute

la panoplie de ses facettes. Afin d'illustrer ce concept de façon diversifiée et en même temps cohérente, j'ai pris appui sur la structure du ballet de cour ou encore de l'opéra (Prologue – 3 Parties – Épilogue). Chacune des trois parties sera donc introduite par un prélude, le prélude d'ouverture de la plume d'Anglebert pouvant cependant être comparé à l'ouverture d'un prologue. En effet, les Préludes, à jouer librement, avaient pour but de préparer à la tonalité des morceaux suivants, tout autant que de « délier les doigts » et de se familiariser avec l'instrument (F. Couperin). À l'inverse, rompant la folie vertigineuse du morceau *Le Vertigo*, le *Septième Prélude* de *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin, contrairement à sa vocation, conclut le programme, semblable à un épilogue en *si bémol* majeur cathartique.

Pour permettre à l'auditeur de mieux situer la tonalité de *sol* mineur, j'ai également incorporé, quasiment en comparaison, des œuvres composées dans d'autres tonalités. Ainsi, la *Chaconne de Phaeton* de l'opéra éponyme de Lully achève la première partie en *sol* majeur, tandis que dans la seconde partie, la tonalité en *do* majeur fait resplendir sur 4,5 octaves le clavecin de Ruckers avec l'ample *Passacaille* de Louis Couperin. Avec son illustre *Tombeau* en *fa* majeur, Louis Couperin dépeint la chute dans les escaliers du luthiste Monsieur de Blancrocher, ainsi que le tocsin qui s'ensuit. *Les Baricades Mistérieuses* de François Couperin, pour finir, mènent par *si bémol* majeur à la dernière partie en *sol* mineur. Celle-ci comporte des exemples précoces de morceaux pour clavecin aux titres évocateurs, tirés de la septième suite de Gaspard Le Roux : *La Bel-ébat* et *La Pièce sans Titre*. *Le Vertigo* de l'époque de Louis XV augure d'un malaise auquel, entre autres, sera associée la tonalité de *sol* mineur à la fin du XVIII^e siècle.

Afin d'étayer le concept de ce programme par un diapason qui dispose d'une forte « personnalité » tout en restant praticable, j'ai porté mon choix sur un accord $1/5$ de comma

mésotonique qui, avec ses tierces légèrement élargies et les quintes moins fortement rétrécies, contribue à un timbre plus souple et plus rond qu'un accord en $\frac{1}{4}$ de comma mésotonique, plus dur et statique. Le fait que le tempérament $\frac{1}{5}$ de comma mésotonique ait en outre été décrit par le théoricien de musique Étienne Loulié en l'an 1698 comme étant le diapason « plus en usage qu'aucun autre » en France, a renforcé ma conviction. De surcroît, le diapason bas français ($a'=395$ Hz), qui se situe environ à une note en dessous de l'actuel diapason, confère au clavecin Ruckers une grande portion de résonance, de gravité et de fondement grâce à une tension moindre des cordes.

L'instrument

Le clavecin doré de Ruckers, que possède le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, est pour ainsi dire prédestiné pour cet enregistrement. Avec son timbre chaud et doré et son décor à la feuille d'or, il est pratiquement l'illustration sonore et optique de ce programme « en *sol* ». Construit en l'an 1632 dans l'atelier de Ioannes Ruckers à Anvers, il a connu en 1745 ce qu'on nomme un « grand ravalement », au cours duquel l'instrument original à un manuel avec 45 touches, deux registres (8'4') et octave courte en basse (C/E) a été remanié en un instrument à deux manuels de 58 touches chacun et trois registres (8'8'4') par un facteur parisien, dont

l'identité n'a pu jusqu'à présent être éclaircie. De l'instrument d'origine, seule demeure une grande partie de l'éclisse courbe, de la table d'harmonie (y compris la rosace d'origine), du fond et du couvercle. À l'exception du décor du couvercle et de motifs sur la table d'harmonie, les décorations originales du clavecin ont pratiquement toutes été remplacées lors du ravalement de 1745. La décoration extérieure avec des fables de Jean de La Fontaine date du XVIII^e siècle et a été réalisée selon une technique connue sous le nom de vernis Martin (imitation de laque) sur des feuilles d'or. L'instrument aurait appartenu à Marie-Antoinette, puis à l'une de ses dames d'honneur, avant qu'en 1884, la famille neuchâteloise de Montmollin en fasse don au Musée. En 1985, l'instrument a fait l'objet d'une restauration, préservant l'état de 1745.

Notes Biographiques

Aussi à l'aise au clavecin qu'au piano, **Rebecca Maurer** est volontiers invitée lors de festivals internationaux, ses concerts-dialogues rencontrant un écho très favorable dans les pays germanophones et anglo-saxons. Outre ses activités de soliste, Rebecca Maurer travaille de façon accrue en tant que continuiste avec Sir Roger Norrington. De 2001 à 2003, elle occupait le poste de professeur de clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart ; en 2004, sur invitation de la Bate Collection de

l'Université d'Oxford, elle a donné une conférence sur les instruments à clavier historiques. Rebecca Maurer a dirigé des masterclasses de clavecin et de pianoforte, entre autres au Royal College of Music de Londres, à l'Université für Musik und Darstellende Kunst de Vienne et à la Hochschule für Musik de Nuremberg. À la demande des éditions Bärenreiter, elle collabore en tant que spécialiste de la pratique historique à une nouvelle édition critique des sonates pour piano de Joseph Haydn. Rebecca Maurer s'est établie comme l'une des interprètes exceptionnelles de Mozart de sa génération. Son premier CD, comportant des œuvres de Mozart et de Beethoven, enregistré sur l'unique pianoforte préservé de l'atelier du facteur Johann Heinrich Ernst Fessel, a tout autant enthousiasmé la critique que le public. Son deuxième CD également, un premier enregistrement mondial de l'intégrale pour clavecin d'Antonio Valente, *Intavolatura de cimbalo*, a été acclamé par la critique internationale. Rebecca Maurer a étudié le piano, le clavecin et le pianoforte à Fribourg-en-Brisgau et Amsterdam, et en tant que boursière de la Cornell University aux États-Unis. En 2013, la claveciniste a été récompensée par un prix d'encouragement de la culture d'une fondation helvétique, la hibou-Stiftung.

www.rebeccamaurer.com

Special thanks to the hibou-Foundation, to the Musée d'art et d'histoire Neuchâtel and to all my friends who supported me in many ways in the course of the production of this CD.

Bibliography

Primary Sources:

Charpentier, Marc-Antoine: Règles de composition. c. 1692

Loulié, Étienne: Nouveau système de musique ou nouvelle division du monocorde. Paris 1698

Masson, Charles: Nouveau traité des règles de la composition de la musique. Paris 1697

Mattheson, Johann: Das Neu-Eröffnete Orchestre. Hamburg 1713

Rousseau, Jean: Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique.

Amsterdam 5 [c. 1710]

[Saurin, Didier]: L'Art de la Danse. Paris 1746

For secondary literature and more information about the harpsichord see:
www.genuin.de/ensol & www.mahn.ch

© + © 2015 GENUIN classics, Leipzig, Germany

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

GEN 15352

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Switzerland, October 12–14, 2014

Recording Producer / Tonmeister: Michael Silberhorn

Editing: Hannes Fritsch, Michael Silberhorn

Harpsichord tuning & maintenance: Pierre-Laurent Haesler

Harpsichord: Ioannes Ruckers (1632/1745)

Pitch: A = 395 · Temperament: $\frac{1}{5}$ –comma meantone

English Translation: Matthew Harris

French Translation: Laurence Wuilhemin

Booklet Editing: Johanna Brause, Leipzig

Photography: Birgit Meixner (cover), Michael Silberhorn (cover harpsichord motive, p. 15),

Anna Katharina Kuenzle (backcover harpsichord motive)

The Emblem of the Sun King © bpk | RMN - Grand Palais | Christian Jean | Jean Schormans

The young Louis XIV © bpk / BnF, Dist. RMN-GP

Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal, Leipzig

Graphic Design: Thorsten Stapel, Münster