

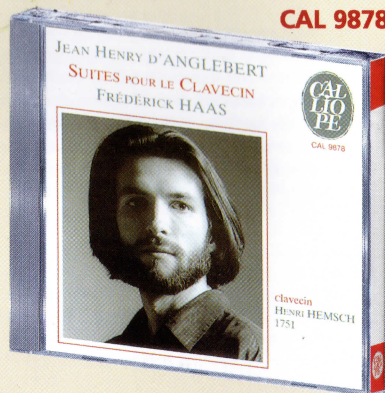
CAL 9278



« Frédéric HAAS place la barre très haut : virtuosité éblouissante, grandeur ombrageuse, tendresse émue... Ce merveilleux musicien saisit toutes les nuances d'une musique frémissante, parfaitement adaptée à son élégance inquiète et son geste souverain.

*Stanislas Perreau - Classica*

CAL 9878



« Une inspiration souveraine et une ivresse exploratoire pour un écrin royal, parfaitement équilibré, pour un instrument sublime

*Répertoire*



# JEAN-PHILIPPE RAMEAU



CAL 9279

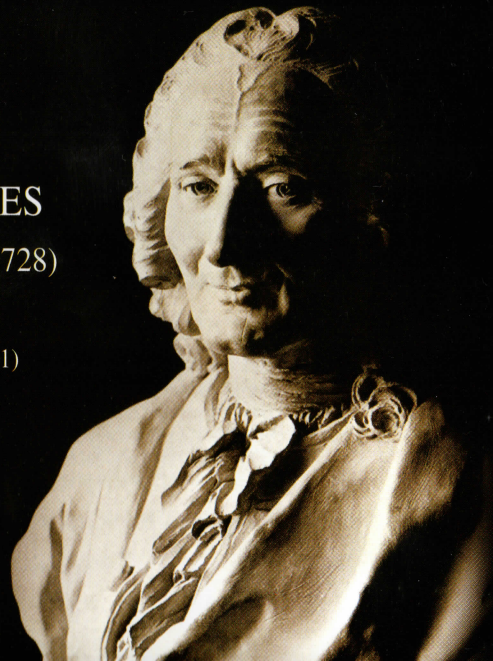
## NOUVELLES SUITES DE PIÈCES DE CLAVECIN (1728)

PIÈCES EN CONCERT (1741)

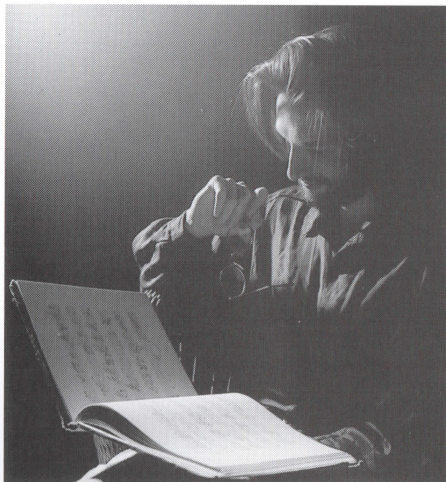
LA DAUPHINE (1747)

FRÉDÉRICK HAAS

Clavecin Henri Hemsch 1751







Né en 1969, Frédéric Haas débute le clavecin à l'âge de douze ans, puis étudie avec Chantal Perrier-Layec et Laure Morabito, ainsi que dans les classes de Robert Kohnen et Bob van Asperen où il obtient les diplômes de soliste du Conservatoire Royal de Bruxelles et du Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam. Il est élève à l'orgue d'André Isoir, et s'est formé lors de nombreuses master classes avec notamment Jos van Immerseel, Jordi Savall et Sigiswald Kuijken. Il est licencié en musicologie à la Sorbonne. Frédéric Haas a joué avec beaucoup de formations, et se produit dans différents pays en soliste ou à la tête de l'ensemble Ausonia. Il a participé à de nombreux enregistrements radiophoniques et discographiques. Aux éditions Calliope, il a enregistré un disque consacré à l'œuvre de Jean-Henry d'Anglebert et un premier volume de la présente intégrale de clavecin de Rameau. Depuis 1997, Frédéric Haas est professeur de clavecin du Conservatoire Royal de Bruxelles. Il enseigne régulièrement en master classes en France, en Angleterre et en Italie.

Born in 1969, Frédéric Haas began to study the harpsichord at the age of twelve, learning first with Chantal Perrier Layec and Laure Morabito, and later in the classes of Robert Kohnen and Bob van Asperen, receiving the soloist's diploma at the Royal Conservatoire, Brussels, and the Sweelinck Conservatoire, Amsterdam. He studied organ with André Isoir and participated in numerous masterclasses, notably with Jos van Immerseel, Jordi Savall and Sigiswald Kuijken. He graduated in musicology at the Sorbonne. Frédéric Haas has played in many leading ensembles and has performed widely as a soloist and as director of the Ausonia ensemble. He has taken part in numerous recording for both CD and radio. On the Calliope label he has recorded discs dedicated to the works of Jean-Henry d'Anglebert and Rameau. Since 1997, Frédéric Haas has been professor of harpsichord at the Royal Conservatoire in Brussels. He teaches regularly in masterclasses in France, England and Italy.

**Catalogue complet des Artistes Calliope sur simple demande :**

CALLIOPE – BP. 40433 – 60204 Compiègne – Fax : 03.44.86.82.78

*Quand le respect de la Mémoire  
engendre l'émotion nouvelle*

En écrivant pour le clavecin, Rameau nous lègue un des trésors de la littérature de clavier : il fait sonner l'instrument d'une manière proprement orchestrale - riche, puissante, colorée - et réalise un achèvement idéal, une alliance improbable, en composant en même temps pour le clavecin de la manière la plus idiomatique. Ainsi sa musique est-elle merveilleuse à jouer, fascinante à écouter. Le caractère orchestral de ces pièces résulte notamment du parti que Rameau sait tirer des différentes qualités de timbre liées aux tessitures variées du clavier, suggérant ainsi différents instruments, aussi bien que du recours à un nombre changeant de voix - donnant l'impression de solo ou tutti - ou de l'emploi le plus fourni possible du clavier dans un seul moment, qui parfois fait jaillir un son étonnamment puissant - ce dernier élément est particulièrement illustré par les 5e et 6e Doubles de la Gavotte. Les qualités idiomatiques de l'écriture résultent de textures particulières au clavecin : ainsi des pièces croisées (Les Trois Mains), le style luthé (Fanfarinette), des arpèges ornementaux (Sarabande), ou les batteries de mains alternées inventées par Rameau (4e Double de la Gavotte). Tout ceci est magnifié par ce glorieux instrument de Henri Hemsch, dont les étonnantes qualités ont été retrouvées grâce à la restauration experte d'Anthony Sidey.

Les Nouvelles Suites forment le dernier livre de musique pour clavecin seul publié par Rameau en 1728. Nouvellement marié, sans charge ni protecteur officiel (ses publications ne portent pas de dédicace), il vivait alors à Paris où il s'était rendu en 1722 afin d'imprimer son fondateur Traité de l'Harmonie, après avoir passé ses quarante premières années dans l'obscurité d'une vie d'organiste de province à Dijon, Lyon ou Clermont. Mais en 1727, sa principale préoccupation, clairement révélée dans une lettre qu'il adressait alors au librettiste Antoine Houdart de La Motte, était apparemment son désir d'écrire un opéra - Rameau n'avait encore publié que quelques motets, une poignée de cantates et deux livres de pièces de clavecin. Dans sa lettre (impliquant qu'il s'était jusqu'alors principalement consacré à son œuvre théorique), il fait valoir l'importance "d'étudier la nature avant de la peindre", et affirme qu'une telle étude lui permet d'aboutir à la maîtrise des principes régissant les pouvoirs émotionnels de la musique, à "la connaissance des couleurs et des nuances dont ils (les autres musiciens) n'ont qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à proportion que par hasard". Il cite à La Motte certaines pièces de 1724 en exemple de son habileté à peindre telle émotion ou telle impression : on retrouve semblable richesse suggestive dans les Nouvelles Suites, depuis l'Indifférente jusqu'aux Sauvages. Mais on sera peut-être plus frappé encore par l'évidence d'une dimension opératique des mouvements les plus traditionnels de la suite : la présence de l'Allemande, la Courante, la Sarabande ou les Menuets, ne paraîtrait aucunement déplacée dans une œuvre écrite pour la scène. De même, Fanfarinette ou les Triolets pourraient tout à fait figurer une "entrée pour les amours" ou un moment instrumental d'attente apaisée au sein d'un noeud

dramatique. Cependant, si Rameau utilisa en effet certaines de ces pièces dans ses opéras (la Sarabande, le 1er Menuet, les Sauvages), il serait erroné de voir dans les versions pour clavecin des esquisses attendant d'être orchestrées. L'influence a manifestement fonctionné suivant un mouvement de battement complexe, puisqu'il semble que Rameau ait aussi cherché à réaliser à l'orchestre des textures issues du clavecin : il est fascinant de tenter de déterminer dans quelle direction cette influence a eu lieu, par exemple lorsque la Sarabande apparaît au premier Enchantement de l'Acte 2 de Zoroastre, et que l'orchestre joue en doubles cordes là où le clavecin réalisait des accords arpégés.

Houdart de La Motte ne répondit pas à la lettre de Rameau (qui, pourtant, était déjà une seconde demande pour un livret), mais heureusement la conserva, nous préservant ainsi un témoignage essentiel des préoccupations et de l'état d'esprit du génial musicien à un moment crucial de sa vie. Six ans plus tard, Hippolyte et Aricie était créé (sur un livret de Pellegrin) et marquait le commencement d'une extraordinaire carrière à l'opéra, qui devait durer trente ans. Rameau était ainsi devenu un célèbre compositeur lorsqu'il publia en 1741 ses Pièces en Concert. Il s'agit d'un recueil de dix-neuf pièces pour clavecin, violon et viole de gambe (la seule contribution de Rameau au répertoire de la musique instrumentale). Cinq de ces pièces existent aussi dans une version pour clavecin seul : soit transcription, soit version originale retravaillée ensuite pour les trois instruments. La Livri pourrait être un tombeau pour le Comte de Livri mort en juillet 1741, et que Rameau connaissait par son ami Piron. Les quatre autres pièces sont des tableaux de caractère : l'Indiscrète, l'Agaçante, la Timide - dans le second rondeau de laquelle Rameau ne peut résister à introduire un incident dramatique. De telles pièces de caractère se trouvent aussi dans les Nouvelles Suites : la Triomphante, l'Indifférente ou la Poule, qui n'est pas un badinage fermier, mais bien un drame puissant au cours duquel Rameau exploite les attaques mordantes du clavecin. Certaines appellent la chorégraphie, comme les Sauvages ou l'Egyptienne (ce qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, signifiait bohémienne). Les Tricotets sont une danse vive et gaie, déjà démodée à l'époque de Rameau, mais encore connue pour son mouvement rapide des pieds. La Pièce comporte une séduisante ambiguïté de rythme binaire et ternaire.

L'Enharmonique contient bien plus que cette seule modulation enharmonique d'un goût nouveau (au début de la 2<sup>e</sup> section) d'où provient son titre, et dont une bonne partie de la préface du livre apporte une justification scientifique. Celle-ci, en effet "n'est point jetée au hasard ; elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même". La tessiture généralement élevée, comme par un fragile désir de défier la gravité, dont la chute est accablante, les amères tierces diminuées (do # - mi b), ou bien le vide de l'écriture à deux voix des cadences finales,

concourent tout autant à la puissante évocation d'une solitude désespérée. La Dauphine ne nous est parvenue qu'en manuscrits, et semble ainsi être la notation d'une improvisation que Rameau fit vraisemblablement lors du mariage de Marie-Josèphe de Saxe en 1747. Son style libre et agile de gammes et d'arpèges, de mains croisées, où apparaît la modulation enharmonique, témoigne d'un Rameau de 64 ans en pleine possession de tout l'éclat des pouvoirs de son imagination.

Cette musique vivante, chaleureuse, éloquente, est l'oeuvre d'un passionné. Lorsqu'il s'agissait de musique, Rameau pouvait s'échauffer dans la conversation au point que sa bouche se desséchait et qu'il lui fallait manger des fruits pour continuer. Il était en revanche extrêmement réticent sur les sujets non musicaux et paraissait souvent sec ou maladroit en public. Un de ses amis alla jusqu'à dire :

"Toute son âme et son esprit étaient dans son clavecin ;  
quand il l'avait fermé, il n'y avait plus personne au logis".

Bien que peut-être exagéré, ceci nous donne quelque idée de la personne qui composa une musique aussi extraordinaire : un amoureux, que l'obsession permanente de la recherche a conduit à l'élaboration d'un langage musical rarement égalé.

*Silas Standage*

Rameau's harpsichord music is one of the treasures of the keyboard repertoire. In it he manages to produce an almost orchestral sound from the instrument – rich, expansive and full of colours – but at the same time, the music is some of the most idiomatic ever written for the instrument. This apparently impossible achievement makes the music extremely satisfying to play and fascinating to listen to. The orchestral nature of the sound is achieved partly through Rameau's sensitivity to tessitura, which emphasises the timbral qualities of different areas of the keyboard to suggest different instruments, partly through the flexibility of the number of voices, to give the impression of solo and tutti section, and partly through the use of as much of the keyboard as possible within a single moment, so that the instrument is making the fullest sound possible. This last element is particularly well illustrated by the 5th and 6th Doubles of the Gavotte. The idiomatic qualities of the writing are best demonstrated by textures peculiar to keyboard writing, such as pieces croisées (Les Trois Mains), remnants of the style luthé, ornamental arpeggios (Sarabande) and Rameau's own innovations, like the "chasing hands" figure (4th Double of the Gavotte). All these colours are heard at their best on this glorious instrument by Henri Hemsch, qualities which have not faded, thanks to the expert restoration by Anthony Sidey. The Nouvelles Suites were published in about 1728 and were the last volume of solo harpsichord music



that Rameau issued. He was living in Paris at the time, newly married, but without any official appointment or patron (his keyboard publications do not have dedications). He had spent most of his first forty years in relative obscurity as a provincial organist in Dijon, Lyon and Clermont, and had come to Paris in 1722 to publish his influential treatise on harmony. But in 1727 his main preoccupation – which is revealed in a letter to the librettist Antoine Houdart de La Motte – was his desire to write an opera. Apart from a few motets and a handful of cantatas, Rameau had only written two volumes of harpsichord music by this time. In the letter he stated the importance of “studying nature before painting it” (implying that he had directed his energies mainly towards his theoretical works until this time) and continued that his understanding of the principles that lay behind the emotive power of music enabled him to control what others used “only by chance”. He referred La Motte to his harpsichord pieces of 1724 as an example of his skill in capturing different emotions and moods.

The *Nouvelles Suites* contain character pieces with a similar breadth of moods, from *L'Indifférente* to *Les Sauvages*, but perhaps more revealing is the presence of an operatic dimension even in the traditional movements of the suite, the *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* and *Menuets*, many of which would not be out of place in one of Rameau's operas. “*Fanfarinette*” and “*Les triolets*” also have an operatic feel to them, the first perhaps evoking the entry of cupids and the second like a concluding instrumental air after a dramatic denouement. In fact Rameau did use some of these pieces in his operas (the *Sarabande*, first *Minuet*, *Les Sauvages*), but it would be wrong to think of the harpsichord versions as “waiting to be orchestrated”, for the influence went in both directions – indeed it is just as possible that in making orchestral transcriptions Rameau was attempting to realise harpsichord textures on the orchestra. Take for example the *Sarabande*, which appears as the first of the *Enchantements* in Act 2 of *Zoroastre*: do the string double-stops imitate the harpsichord arpeggio, or is it the other way round?

Houdart de La Motte never responded to Rameau's letter (which was Rameau's second request for a libretto), but thankfully he did not throw it away, for it gives us one of the clearest pictures of Rameau's preoccupations and images of himself as this crucial stage in his life. It was actually another six years before his first opera *Hippolyte et Aricie* reached the stage (with a libretto by Pellegrin) and marked the beginning of an extraordinary operatic career that lasted thirty years. It was as a celebrated composer of opera that Rameau published his *Pieces de clavecin en concert* in 1741, a year before the first revival of *Hippolyte et Aricie*. It is a collection of 19 pieces for harpsichord, violin and viol – Rameau's only publication of chamber music – of which five pieces are also presented in versions for solo harpsichord. It is possible that these five were composed as solo pieces originally, and later expanded. *La Livri* is possibly a tombstone for the Comte de Livry who had died in July of 1741 and whom Rameau knew through his friend Piron. The four other pieces are simple character sketches (“*L'Agacante*” portrays a gently persistent, slightly nagging person), although Rameau could not resist introducing a dramatic incident into the second *rondeau* of *La Timide*. Character pieces are also a feature of the *Nouvelles*

*Pieces*, among them *La Triomphante*, *L'Indifférente* and *La Poule*, which is not a joking farmyard piece, but a powerful drama, in which Rameau exploits the biting attack of the harpsichord. There are also dances which cry out for choreography, like *Les Sauvages* and *L'Egypienne* (which had no connotations of the middle East in the 18th century, but simply suggested a gypsy). *Les Tricotets* is also a lively dance, of a type already old-fashioned in the 18th century which involved rapid movements of the feet: it has a satisfying ambiguity between 6/8 and 3/4 time.

There is much more to *L'Enharmonique* than the enharmonic modulation (near the beginning of the second half) from which it takes its name. Most of the preface is taken up with a scientific explanation of this modulation (which is not thrown in haphazardly, but is founded on reason and justified by nature itself), but just as powerful in its evocation of lonely desperation is the generally high tessitura, like an attempt to defy gravity (and when it falls, it is devastating), the sour diminished thirds (C# to Eb), and the emptiness of the two part writing at the final cadences. *La Dauphine* survives only in manuscript, which suggests that it may be the record of an improvisation by Rameau, most probably at the wedding of the Dauphin to Maria-Josepha of Saxony in 1747. Its freely-flowing style and running scales and arpeggios attest to his undiminished powers at 64 years of age; it also includes his “chasing hands” technique and an enharmonic side-step.

One might imagine that such lively, warm and eloquent music would be the product of a gregarious personality. And Rameau was certainly lively in conversation when the subject turned to music theory – in fact, he would sometimes talk so much that his mouth would go dry, and he would have to eat some fruit before continuing. But on non-musical subjects, he was extremely reticent (even his wife claimed not to know anything of his early life) and in public he was often awkward or rude. One friend even went so far as to say: “All of his soul and his spirit was in the harpsichord. When the lid was closed, there was no-one at home”. However exaggerated this may be, it gives us an insight into the kind of personality that produced such extraordinary music – an obsessive, whose persistent searching led him to a musical language whose power has rarely been matched.

Silas STANDAGE