

CLAVECINS *CONCERTANTS*

**OLIVIER FORTIN
EMMANUEL FRANKENBERG**

α



MENU

- › TRACKLIST
- › FRANÇAIS
- › ENGLISH
- › DEUTSCH



CLAVECINS
CONCERTANTS

OLIVIER FORTIN
EMMANUEL FRANKENBERG

- ANONYME (MANUSCRIT ROPER)**
- 1 Prélude 1'16
- JACQUES CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES (1602-1672)**
- 2 Gigue 1'51
- JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687) / JEAN-HENRI D'ANGLEBERT (1629-1691)**
CADMUS ET HERMIONE, LWV 49
- 3 Ouverture 3'13
- JEAN-HENRI D'ANGLEBERT (1629-1691)**
- 4 Prélude non mesuré en *sol*/ majeur 2'25
- NICOLAS-ANTOINE LEBÈGUE (1631-1702)**
- 5 Gigue d'Angleterre 1'26
- JACQUES CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES**
- 6 Sarabande « Jeunes Zéphirs » 3'05
- ANTOINE FORQUERAY (1672-1744) / JEAN-BAPTISTE FORQUERAY (1699-1782)**
- 7 La Régente 5'15
- MARIN MARAIS (1656-1728)**
ALCIONE
- 8 Ouverture 3'54
- 9 Chaconne 6'29
- JEAN-HENRI D'ANGLEBERT**
- 10 Prélude non mesuré en *sol*/ mineur 1'53

JEAN-BAPTISTE LULLY / JEAN-HENRI D'ANGLEBERT

11 Gigue 1'31

ANTOINE FORQUERAY / JEAN-BAPTISTE FORQUERAY

12 Chaconne « La Buisson » 6'21

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

SUITE EN SOL MAJEUR, RCT 6

13 Les Sauvages 2'19

14 Menuets 1 & 2 3'29

SUITE EN LA MINEUR, RCT 5

15 La Triomphante 1'45

MARIN MARAIS

ALCIONE

16 Airs pour les matelots 2'56

JEAN-BAPTISTE LULLY / JEAN-HENRI D'ANGLEBERT

PHAËTON, LWV 61

17 Chaconne 4'07

TOTAL TIME: 53'20

OLIVIER FORTIN CLAVECIN

EMMANUEL FRANKENBERG CLAVECIN

Clavecins : Titus Crijnen d'après Blanchet, Bruce Kennedy d'après Taskin,
Guillaume Zellner d'après Couchet

Solos : Emmanuel Frankenberg (4), Olivier Fortin (10)

« NOUS SOMMES NATURELLEMENT ET INTUITIVEMENT PROCHES DANS LE GESTE »

OLIVIER FORTIN ET EMMANUEL FRANKENBERG

Vous faites ici entendre à deux clavecins des pièces à l'origine orchestrales ou de musique de chambre. Avez-vous pioché dans des transcriptions d'époque ou avez-vous réalisé vos propres versions ?

Olivier Fortin. Ce sont nos transcriptions. La pratique était courante aux XVII^e et XVIII^e siècles afin de rejouer chez soi ou dans des salons les airs à succès entendus à l'opéra. Le public aimait aller écouter les tragédies lyriques ou les opéras-ballets à plusieurs reprises et, de ce fait, en mémorisait les airs. Des transcriptions plus ou moins simples écrites par divers compositeurs permettaient ensuite de les rejouer chez soi. Il existe ainsi de nombreuses transcriptions pour clavecin seul d'extraits d'airs ou de danses issus d'opéras. Dans le cas des *Sauvages* de Rameau, ce « tube » de l'époque fut d'abord écrit pour le clavecin seul, puis plus tard orchestré par le compositeur pour être intégré dans l'opéra-ballet *Les Indes galantes*. Nous l'avons réadapté pour nos deux instruments afin de nous rapprocher de la version pour orchestre. Pour la quasi-totalité de ce programme, nous avons été guidés par l'envie de retrouver la sonorité et la dimension orchestrale souvent originelles. Dans un autre registre, nous avons également, avec Forqueray par exemple, compositeur d'œuvres pour la viole de gambe accompagnée au clavecin, adapté des pièces de musique de chambre.

Emmanuel Frankenberg. Le cheminement a été passionnant : nous avons beaucoup cherché, expérimenté, parcouru énormément de répertoire, testé très librement au clavier de nombreuses possibilités afin de trouver ce qui sonnait le mieux à deux. Certaines pièces auxquelles nous pensions se sont avérées ne pas fonctionner dans cette configuration, d'autres ont au contraire trouvé très naturellement leur sens. Nous voulions revenir à la richesse et aux qualités expressives des timbres de l'orchestre, les suggérer avec nos deux instruments.

Comment vous répartissez-vous les rôles ?

E. F. Avec Olivier, nous jouons à deux clavecins depuis longtemps et avons largement eu l'occasion de réfléchir et d'expérimenter avant d'aborder ce répertoire. Il existe différentes manières de jouer

à deux clavecins : la plus simple, préconisée notamment par Couperin dans ses *Concerts royaux*, consiste à répartir les voix entre les deux clavecinistes, mais le plus souvent en doublant la basse. Il en découle un certain son, typique du répertoire à deux clavecins. Nous essayons ici de proposer autre chose, de jouer véritablement *ensemble* sans que l'un soit plus « soliste » que l'autre : nous avons divisé toutes les parties, du registre grave au registre le plus aigu, et nous nous les partageons, parfois en nous croisant. Cette manière de faire très organique a impliqué de faire de nombreux choix : qui joue quoi à tel moment précis ? Qui joue à tel autre ?

O. F. Nous avons effectivement dû prendre de nombreuses décisions, qui ont parfois demandé à mûrir. Tout ne s'est pas fait instantanément. La manière de faire de Couperin produit une très belle sonorité, mais nous souhaitons tout simplement aller ailleurs. Dans certains passages fugués, par exemple, nous avons fait en sorte de nous partager les entrées, sans qu'elles ne soient réservées toujours au même clavecin. Cela produit une spatialisation et des différences de timbre plus variées. Ce « jouer *ensemble* » dont parle Emmanuel est pour moi contenu dans le titre de cet album : nos clavecins sont ici *concertants* dans la mesure où ils dialoguent ensemble, une notion que contient le mot italien « *concertare* » [« concerter »].

Avez-vous été surpris par certaines pièces qui, à deux clavecins, ont pu prendre un ton ou une dynamique différents ?

O. F. S'il est vrai qu'un clavecin sonne comme un clavecin, deux clavecins sonnent comme quatre ! À deux, nous pouvons aller beaucoup plus loin dans le son. Nous ne pourrions jamais reproduire les timbres de l'orchestre, mais une pièce déjà belle au clavecin peut devenir incroyable lorsqu'elle est jouée par deux instruments.

E. F. Les arrangements de D'Anglebert, par exemple, sonnent très bien au clavecin seul, mais encore mieux à deux car ils gagnent en résonance.

Dans ce dialogue, avez-vous cherché des instruments plutôt jumeaux ou plutôt dissemblables dans leur facture ?

E. F. Nous avons choisi des instruments qui avaient des aptitudes naturelles avec le répertoire français. Nous souhaitons aussi qu'ils s'apportent mutuellement des couleurs différentes. Nous avons donc

choisi d'enregistrer sur trois instruments : deux grands et un plus petit, de sons très différents. Nous les avons mélangés et alternés, ce qui les rend difficilement distinguables mais crée cet univers sonore très riche.

O. F. Nous n'avions jamais joué ces trois instruments avant l'enregistrement. C'était un pari, mais nous savions qu'ils correspondraient parfaitement à ce que nous cherchions. Nous avons un clavecin de Titus Crijnen d'après Blanchet, un clavecin de Bruce Kennedy d'après Taskin et un instrument de Guillaume Zellner d'après Couchet.

Qu'aimez-vous quand vous jouez ensemble ?

E. F. Nous sommes naturellement et intuitivement proches dans le geste. Le prélude non mesuré qui ouvre ce programme en est peut-être l'exemple le plus flagrant – une pièce qui se joue seul, de manière assez improvisée : accompagner l'autre est ici une question de gestes *ressentis* – un peu comme marcher sur une ligne de crête, je ne peux l'exprimer autrement. Au final, ce prélude est un instantané dans le temps. Il est important de souligner que si nous avons fait des arrangements, si nous avons décidé et noté de nombreuses choses, nous avons gardé une grande liberté et une grande part d'improvisation à deux.

O. F. Dans ce prélude non mesuré, l'un joue la partie écrite, qui est très libre, et l'autre entre dans sa liberté. Sentir le geste de l'autre et se plonger dedans pour que l'élan soit le même pour les deux : c'est une liberté dans une liberté. On ne sait plus qui accompagne qui. Il faut juste essayer d'être fusionnel pour ressentir ce que va faire l'autre, sans savoir ce qu'il va jouer. Je ne peux pas ne pas mentionner ici Skip Sempé, avec qui, plus jeune, j'ai travaillé la musique à deux clavecins d'une manière qui n'avait jamais été faite auparavant, avec déjà cette idée d'amplifier un clavecin par l'autre. Avec Emmanuel, nous avons développé cette pratique sur un autre chemin, dans un autre répertoire, avec les concertos de Bach et avec la musique française, que nous adorons tous les deux. Entre-temps, Skip Sempé a enregistré un album de transcriptions d'œuvres orchestrales de Rameau avec Pierre Hantaï... Ces deux clavecinistes ne sont pas anodins dans mon parcours et mon plaisir à jouer à deux clavecins. Cet album avec Emmanuel en est à la fois la continuité et le dépassement : nous allons au-delà de ce que nous pensions avoir le droit de faire.

Propos recueillis le 13 février 2026 par Claire Boisteau

Claveciniste et chef d'ensemble, **OLIVIER FORTIN** est une figure reconnue de l'interprétation du répertoire baroque sur la scène internationale. Son jeu se distingue par la clarté de l'articulation, le sens du phrasé et une approche fondée sur la rhétorique musicale et l'intelligence du discours.

En 1998, il fonde l'Ensemble Masques, dédié aux répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles. À la fois soliste, chambriste et chef, il développe des programmes exigeants, explorant Bach, la musique française et les maîtres italiens. Sa discographie, saluée par la critique, reflète un engagement constant envers la recherche stylistique et la vitalité expressive. Pédagogue investi, il transmet une vision vivante et structurée du langage baroque.

EMMANUEL FRANKENBERG (Amsterdam, Pays-Bas) se produit sur la scène internationale aussi bien en soliste qu'au sein d'ensembles. Il a étudié à la fois le clavecin et le cor naturel aux conservatoires de La Haye et d'Amsterdam, où il a obtenu en 2018 un diplôme avec mention pour ces deux instruments.

En tant que soliste, il est régulièrement l'invité de festivals internationaux et apparaît dans divers enregistrements discographiques. Comme musicien d'ensemble, il est membre de Concerto Copenhagen, de l'Orchestre du XVIII^e siècle, de Capriccio Stravagante et des Musiciens du Prince, entre autres. Parallèlement à ses activités de concertiste, il dirige lui-même régulièrement différents ensembles et participe à des projets d'enregistrement. Il a reçu plusieurs prix, dont récemment le prix Rabo-B. de Bruin et le prix O-68. Il est également actif comme enseignant à l'Université des arts de Brême.

“WE ARE NATURALLY AND INTUITIVELY CLOSE IN OUR PLAYING”

OLIVIER FORTIN & EMMANUEL FRANKENBERG

Here you perform pieces on two harpsichords that were originally written for orchestra or chamber ensemble. Did you use transcriptions from the period or did you create your own versions?

Olivier Fortin: They are our transcriptions. The creation of transcriptions was common practice during the 17th and 18th centuries, as they allowed people to play the popular tunes they heard at the opera at home and in salons. Audiences took pleasure in seeing *tragédies lyriques* or opera-ballets several times and so got to know the arias by heart; this led to various composers making transcriptions of varying degrees of simplicity for domestic use. There are many transcriptions for solo harpsichord of excerpts from arias or dances from these operas: Rameau's *Les Sauvages* — an incredibly popular hit at that time — was first written for solo harpsichord and later orchestrated by the composer himself for use in the opera-ballet *Les Indes galantes*; we have adapted it here for two harpsichords in order to bring it closer to the orchestral version. The desire to recreate the original sound and orchestral dimension of our chosen works has guided us throughout almost our entire programme. In a somewhat different vein, we have also adapted chamber works; these include pieces for viola da gamba with harpsichord accompaniment by Forqueray.

Emmanuel Frankenberg: It's been a fascinating journey, as we searched widely, experimented, explored a vast repertoire and freely tested numerous possibilities on the keyboards in order to find what sounded best for the two of us. Some pieces that we had first considered turned out not to work in this configuration, while others, strangely enough, seemed naturally suited to transcription. We sought to return to the richness and expressive qualities of the orchestral timbres by suggesting them with our two instruments.

How do you divide your roles?

E. F. Olivier and I have been performing on two harpsichords for a long time and therefore had ample opportunity to reflect and experiment before tackling this repertoire. There are different ways of

playing two harpsichords: the simplest, recommended in particular by Couperin in his *Concerts royaux*, consists of dividing the parts between the two harpsichordists, most often by doubling the bass: this produces a certain sound that is a characteristic of the repertoire for two harpsichords. Here we endeavour to offer something different, to play truly together without one player being more of a soloist than the other: we have divided all the parts, from the lowest register to the highest and share them, at times passing musical material from one to the other. This very organic approach meant that we had to make many choices: who plays what here, precisely? Who plays what there?

O. F. We certainly had to make a lot of decisions, some of which took time to mature. Not everything happened instantly. Couperin's approach produces a very beautiful sound, but we simply wanted to go in a different direction. In certain fugal passages, for example, we made sure that we shared the entries without always reserving them for the same harpsichord: this produced a more varied spatialisation and timbre. For me, the playing together that Emmanuel talks about is encapsulated in the title of this album: our harpsichords are concertante here in the sense that they dialogue with each other, this idea, after all, is implicit in the Italian term *concertare*: to play together, to play in concert.

Were you surprised by certain pieces which took on a different tone or dynamic when played on two harpsichords?

O. F. While it is true that one harpsichord sounds like one harpsichord, two harpsichords sound like four! We can take the sound much further by playing together. We'll never be able to reproduce the timbres of an orchestra, but a piece that is already beautiful on a single harpsichord can become truly incredible when played by two.

E. F. D'Anglebert's arrangements, for example, sound very well on one harpsichord but even better when played on two, as they gain in resonance.

When you came to prepare this project, did you look for instruments of similar manufacture or for instruments with a greater contrast?

E. F. We chose instruments that were naturally suited to the French repertoire. We also wanted them to bring out different colours in each other, so we finally decided to record on three instruments: two large ones and one smaller one with a very different sound. We mixed and alternated them, which creates a very rich soundscape but also makes it difficult to tell them apart.

O. F. We'd never played these three instruments before we made the recording. It was a gamble, but we knew that they'd be perfect for what we were looking for. We have a harpsichord by Titus Crijnen after Blanchet, a harpsichord by Bruce Kennedy after Taskin, and an instrument by Guillaume Zellner after Couchet.

What do you particularly enjoy when you play together?

E. F. We are naturally and intuitively close in our playing. The unmeasured prelude that opens this programme is perhaps the most striking example of this – a piece that is played alone, in a fairly improvised manner: to accompany the other – is here a question of feeling the other's intentions; it's a bit like walking along a narrow ridge line, I can't express it any other way. Ultimately, this prelude is a snapshot in time. It's important to emphasise that although we made arrangements, took decisions and wrote down a lot of things, we still kept a great deal of freedom and improvisation between the two of us.

O. F. One player performs the written part of this unmeasured prelude, which is very free, and the other enters into the same freedom. Feeling the other's movements and intentions and immersing oneself in them so that the momentum is the same for both: it's freedom within freedom. You don't know who is accompanying whom any more. You just have to try to be attuned to each other, to feel what the other is going to do, without knowing what he is going to play. I have to mention Skip Sempé here, as I worked on music for two harpsichords with him when I was younger in a way that had never been done before, even then working with the idea of amplifying one harpsichord with another. Emmanuel and I have developed this technique in a different way and in different repertoire, through Bach's concertos and French repertoire, both of which we love. In the meantime, Skip Sempé had recorded an album of transcriptions of Rameau's orchestral works with Pierre Hantaï... These two harpsichordists have played a significant role not only in my career but also in my enjoyment of performing with two harpsichords. This album with Emmanuel is a continuation and a step beyond that: we are going further than we ever thought we had the right to go.

Interview by Claire Boisteau on 13 February 2026

Harpsichordist and ensemble director **OLIVIER FORTIN** is highly respected on the international scene as a baroque performer. His playing is distinguished by a clarity of articulation, a subtle sense of phrasing, and an approach based on musical rhetoric and an understanding of the discourse.

In 1998 he founded Ensemble Masques, dedicated to 17th- and 18th-century repertoire. As soloist, chamber musician and conductor, he devises challenging programmes that explore Bach, French music and the Italian masters. His discography, highly acclaimed by the critics, reflects both his expressive vitality and his continual focus on stylistic research. Also a committed teacher, he is keen to pass on to others his vibrant and well-structured vision of the baroque musical language.

EMMANUEL FRANKENBERG (Amsterdam, the Netherlands) performs internationally as a soloist as well as an ensemble player. He studied both harpsichord and natural horn at the conservatories of The Hague and Amsterdam, where he graduated with distinction for both instruments in 2018.

As a soloist, he is regularly invited to perform at international festivals and appears on various CD recordings. As an ensemble player, he is a member of Concerto Copenhagen, the Orchestra of the 18th Century, Capriccio Stravagante, Les Musiciens du Prince and others. In addition to performing, Emmanuel is regularly engaged in ensemble directing and recording projects. He has received several awards, most recently the Rabo-B. de Bruin Prize and the O-68 Prize. Emmanuel is also active in teaching at the University of the Arts Bremen.

„WIR SIND EINANDER AUF NATÜRLICHE UND INTUITIVE WEISE IM GESTUS GANZ NAH“

OLIVIER FORTIN UND EMMANUEL FRANKENBERG

Sie lassen hier auf zwei Cembali Stücke erklingen, die ursprünglich als Orchesterwerke oder als Kammermusik komponiert worden sind. Haben Sie dabei auf zeitgenössische Transkriptionen zurückgegriffen oder eigene Versionen erstellt?

Olivier Fortin. Es handelt sich um unsere eigenen Transkriptionen. Diese Praxis war im 17. und 18. Jahrhundert verbreitet, um zu Hause oder in den Salons die in der Oper gehörten Erfolgsstücke nachzuspielen. Das Publikum liebte es, die tragischen Opern oder die Balletopern mehrfach anzuhören und auf diese Weise die Melodien auswendig zu lernen. Mehr oder weniger einfach gehaltene Transkriptionen verschiedener Komponisten ermöglichten es, sie dann auch zu Hause nachzuspielen. So gibt es etwa zahlreiche Transkriptionen für Cembalo solo von Auszügen aus diesen Opern in Form von Arien oder Tänzen. Im Fall von Rameaus *Les Sauvages* wurde dieser „Hit“ der damaligen Zeit zunächst für Cembalo solo geschrieben und später vom Komponisten selbst orchestriert, um ihn in seiner Ballettoper *Les Indes galantes* erneut zu verwenden. Wir haben das Stück für unsere beiden Instrumente neu arrangiert, um uns damit der Orchesterfassung anzunähern. Fast bei dem gesamten Programm haben wir uns von dem Wunsch leiten lassen, eine Klanglichkeit wie auch eine orchestrale Dimension wiederzufinden, die oftmals ganz originell sind. Wir haben aber auch beispielsweise bei Forqueray, einem Komponisten von Werken für Viola da gamba mit Cembalo-Begleitung, Kammermusikstücke in einem anderen Klangregister adaptiert.

Emmanuel Frankenberg. Der Weg dorthin war hochspannend: Wir haben viel recherchiert, experimentiert, enorm viel Repertoire durchforstet und ganz frei auf der Klaviatur zahlreiche Möglichkeiten ausprobiert, um herauszufinden, was zu zweit am besten klingt. Bei einigen Stücken, an die wir zunächst gedacht hatten, erwies es sich, dass sie in dieser Konstellation nicht funktionieren, andere machten hingegen auf ganz natürliche Weise Sinn. Wir wollten zum Reichtum und zu den expressiven Vorzügen der Klangfarben des Orchesters zurückgelangen und diese mit unseren beiden Instrumenten evozieren.

Wie teilen Sie die Rollen untereinander auf?

E. F. Olivier und ich spielen schon seit langem auf zwei Cembali und hatten reichlich Gelegenheit zum Nachzudenken und zum Experimentieren, bevor wir uns diesem Repertoire zuwandten. Es gibt verschiedene Arten, auf zwei Cembali zu spielen: Die einfachste, die insbesondere von Couperin in seinen *Concerts royaux* empfohlen wird, besteht darin, die Stimmen zwischen den beiden Cembalisten aufzuteilen, wobei meist jedoch der Bass gedoppelt wird. Daraus ergibt sich ein bestimmter Klang, der für das Repertoire für zwei Cembali ganz typisch ist. Wir versuchen hier jedoch, etwas anderes in den Vordergrund zu stellen, und zwar wirklich zusammen zu spielen, ohne dass einer mehr als „Solist“ in Erscheinung tritt als der andere: Wir haben alle Stimmen vom tiefen bis zum höchsten Register untergliedert und teilen sie dann untereinander auf, manchmal kreuzen sich die Stimmen dabei auch. Diese sehr organische Vorgehensweise erforderte zahlreiche Entscheidungen: Wer spielt was zu einem bestimmten Zeitpunkt? Wer spielt zu einem anderen?

O. F. Wir mussten tatsächlich viele Entscheidungen treffen, die manchmal Zeit brauchten, um zu reifen. Nicht alles funktionierte auf Anhieb. Couperins Herangehensweise erzeugt einen sehr schönen Klang, aber wir wollten einfach in eine andere Richtung gehen. In bestimmten fugierten Passagen haben wir beispielsweise darauf geachtet, die Einsätze zwar aufzuteilen, ohne sie jedoch in einer Stimme immer demselben Cembalo zuzuweisen. Dies führt zu einer Verräumlichung wie auch zu Unterschieden in Bezug auf vielfältigere Klangfarben. Dieses „Zusammen-Spielen“, von dem Emmanuel spricht, kommt für mich im Titel dieses Albums *Konzertierende Cembali* zum Ausdruck: Unsere Cembali sind hier insofern konzertierend, als sie miteinander in einen Dialog treten, eine Vorstellung, die bereits im italienischen Wort „*concertare*“ („konzertieren“) enthalten ist.

Waren Sie überrascht von bestimmten Stücken, die mit zwei Cembali einen anderen Klang oder eine andere Dynamik erhielten?

O. F. Wenn es auch richtig ist, dass ein Cembalo wie ein Cembalo klingt, so klingen zwei Cembali doch wie vier! Zu zweit können wir in der Klanglichkeit viel weiter gelangen. Wir werden niemals die Klangfarben eines Orchesters reproduzieren können, aber ein Stück, das auf einem Cembalo bereits schön klingt, kann unglaublich werden, wenn es von zwei Instrumenten gespielt wird.

E. F. Die Arrangements von d'Anglebert beispielsweise klingen auf einem Cembalo allein sehr gut, aber zu zweit noch weit besser, denn sie gewinnen an Resonanz hinzu.

Haben Sie in diesem Dialog nach Instrumenten gesucht, die sich in ihrer Bauweise eher ähneln oder eher unterscheiden?

E. F. Wir haben zunächst einmal Instrumente ausgewählt, die von Natur aus eine Eignung für das französische Repertoire besitzen. Außerdem wollten wir, dass sie sich wechselseitig mit unterschiedlichen Klangfarben ergänzen. Deshalb haben wir uns dafür entschieden, auf drei Instrumenten aufzunehmen: zwei großen Cembali und einem kleineren mit gänzlich anderem Klang. Wir haben sie unterschiedlich kombiniert und abwechselnd eingesetzt, was dazu führt, dass sie nur schwer zu unterscheiden sind, aber ein sehr reichhaltiges Klanguniversum hervorbringen.

O. F. Wir hatten diese drei Instrumente vor dieser Einspielung noch nie gespielt. Wir sind damit ein Wagnis eingegangen, aber wir wussten, dass sie perfekt mit dem korrespondieren würden, wonach wir auf der Suche waren. Wir haben ein Cembalo von Titus Crijnen nach Blanchet, ein Cembalo von Bruce Kennedy nach Taskin und ein Instrument von Guillaume Zellner nach Couchet verwendet.

Was lieben Sie besonders, wenn Sie zusammen spielen?

E. F. Wir sind einander auf natürliche und intuitive Weise im Gestus ganz nah. Das *Prélude non mesuré* [d.h. ein Präludium ohne notierten Rhythmus], mit dem wir dieses Programm eröffnen, ist dafür vielleicht das offensichtlichste Beispiel – ein Stück, das üblicherweise allein und in hohem Maße improvisatorisch gespielt wird: Den anderen zu begleiten ist hier eine Frage der unmittelbar nachempfundenen Gesten – ein wenig wie eine Gratwanderung, ich kann es nicht anders ausdrücken. Letztendlich ist dieses Präludium eine Momentaufnahme in der Zeit. Es ist wichtig zu betonen, dass wir zwar Arrangements vorbereitet und viele Dinge festgelegt und notiert haben, aber dennoch zugleich eine große Freiheit und einen großen Anteil an Improvisation zu zweit bewahrt haben.

O. F. In diesem *Prélude non mesuré* spielt der eine den ohne Rhythmus notierten Part, der sehr frei ist, und der andere lässt sich auf diese Freiheit ein. Es kommt darauf an, die Gesten des anderen nachzuempfinden und sich so darauf einlassen, dass der Elan bei beiden derselbe wird: Das ist eine

Freiheit in der Freiheit. Man weiß nicht mehr, wer wen begleitet. Man muss einfach versuchen, eine Symbiose einzugehen, um zu empfinden, was der andere tun wird, ohne zu wissen, was genau er spielen wird. Ich muss hier unbedingt Skip Sempé erwähnen, mit dem ich in meiner Jugend auf zwei Cembali auf eine Weise gearbeitet habe, wie es zuvor noch nie gemacht worden war, bereits damals mit der Idee, ein Cembalo durch das andere gleichsam zu verstärken. Zusammen haben Emmanuel und ich diese Praxis auf einem anderen Wege weiterentwickelt, in einem anderen Repertoire, mit den Konzerten von Bach und mit französischer Musik, die wir beide so bewundern. In der Zwischenzeit hat Skip Sempé mit Pierre Hantaï ein Album mit Transkriptionen von Orchesterwerken von Rameau aufgenommen... Diese beiden Cembalisten haben meinen Werdegang und meine Freude am Spiel auf zwei Cembali maßgeblich geprägt. Dieses Album mit Emmanuel ist sowohl eine Fortsetzung als auch eine Überschreitung: Wir gehen noch einmal über das hinaus, von dem wir zuvor gedacht hätten, dass wir das Recht hätten, es zu tun.

Das Gespräch führte Claire Boisteau am 13. Februar 2026

Der Cembalist und Ensembleleiter **OLIVIER FORTIN** ist eine international anerkannte Persönlichkeit im Bereich der Interpretation des barocken Repertoires. Sein Spiel zeichnet sich aus durch klare Artikulation, Sinn für Phrasierung und einen interpretatorischen Ansatz, der auf musikalischer Rhetorik und intelligenter Herangehensweise basiert.

1998 gründete er das Ensemble Masques, das sich dem Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts widmet. Als Solist, Kammermusiker und Dirigent entwickelt er anspruchsvolle Programme, in denen er sich mit Bach, französischer Musik und den italienischen Meistern auseinandersetzt. Seine von der Kritik gefeierte Diskografie spiegelt sein ständiges Engagement für stilistische Forschung und expressive Lebendigkeit wider. Als engagierter Pädagoge vermittelt er eine lebendige und strukturierte Vision der musikalischen Sprache des Barock.

EMMANUEL FRANKENBERG (Amsterdam, Niederlande) tritt international sowohl als Solist wie auch als Ensemblesmusiker auf. Er studierte Cembalo und Naturhorn an den Konservatorien in Den Haag und Amsterdam, wo er 2018 für beide Instrumente einen Abschluss mit Auszeichnung erlangte.

Als Solist wird er regelmäßig zu internationalen Festivals eingeladen und ist auf verschiedenen CD-Aufnahmen zu hören. Als Ensemblesmusiker ist er Mitglied von Concerto Copenhagen, dem Orchestra of the 18th Century, Capriccio Stravagante, Les Musiciens du Prince und anderen. Neben seinen Auftritten engagiert sich Emmanuel Frankenberg regelmäßig für Ensembleleitung sowie Einspielungsprojekte. Er hat mehrere Auszeichnungen erhalten, zuletzt den Rabo-B. de Bruin-Preis und den O-68-Preis. Außerdem ist er als Dozent an der Hochschule für Künste Bremen tätig.

Special thanks to André Poortvliet for lending the Taskin harpsichord

Recorded in November & December 2024 at the Sint-Agnesbegijnhof in Sint-Truiden (Belgium)

CYPRIEN MATHEUX RECORDING PRODUCER

ALINE BLONDIAU & EMMANUEL FRANKENBERG EDITING & MASTERING

DALYN COOK HARPSICHORD TUNING

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, DIST. GRANDPALAISRMN / IMAGE DU PRADO COVER PHOTO

LUCIE MORAILLON PHOTOS

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & FRED MICHAUD ARTWORK

PETER LOCKWOOD LINER NOTES ENGLISH TRANSLATION

JOHN THORNLEY BIOGRAPHIES ENGLISH TRANSLATION

DENNIS COLLINS FRENCH TRANSLATION

JOACHIM STEINHEUER GERMAN TRANSLATION

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

MAXIME SÉNICOURT EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1228

© L'ENHARMONIQUE 2026 & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2026

MADE IN THE NETHERLANDS

