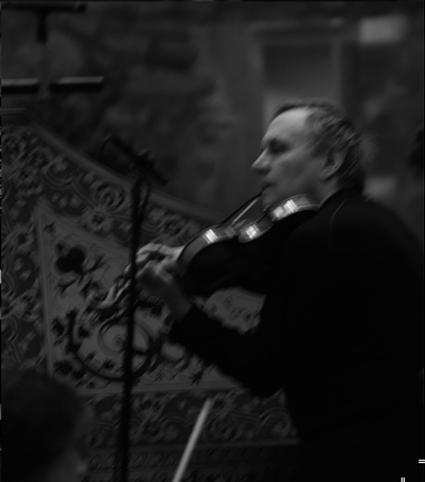


Stradivaria

Bach
Concertos pour Clavecin



Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Concertos pour Clavecin

Concerto pour clavecin en Ré mineur BWV 1052

- | | |
|-------------------|------|
| 1. <i>Allegro</i> | 7'25 |
| 2. <i>Adagio</i> | 6'24 |
| 3. <i>Allegro</i> | 7'52 |

Concerto pour clavecin en Sol mineur BWV 1058

- | | |
|-------------------------|------|
| 4. (<i>Allegro</i>) | 3'39 |
| 5. <i>Andante</i> | 5'39 |
| 6. <i>Allegro assai</i> | 3'43 |

Concerto pour clavecin en Fa mineur BWV 1056

- | | |
|-----------------------|------|
| 7. (<i>Allegro</i>) | 3'26 |
| 8. <i>Largo</i> | 2'40 |
| 9. <i>Presto</i> | 3'34 |

Concerto pour clavecin en La majeur BWV 1055

- | | |
|---------------------------------|------|
| 10. <i>Allegro</i> | 4'22 |
| 11. <i>Larghetto</i> | 5'14 |
| 12. <i>Allegro ma non tanto</i> | 4'22 |

Total : 58'29

Bertrand Cuiller, clavecin

Daniel Cuiller, **Anne Chevallerau**, violons - **Sophie Cerf**, alto - **Bruno Cocset**, violoncelle - **Benoit Vanden Bemden**, contrebasse

Enregistrement réalisé à la Chartreuse d'Auray à Brech (56) du 1^{er} au 4 Décembre 2008 / Direction artistique : Guillaume Cuiller /
Prise de son : Frédéric Briant / Accords clavecin : Daniel Burki / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design :
Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : Saga.Illico / Photos : Vincent Garnier / Tableau : Trois Musiciens de la Cour
de Médici, Anton Domenico Gabbiani, Galleria Palatina del Palazzo Pitti, Florence / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2009

MIRARE, MIR 085

www.mirare.fr

BACH : Concertos pour clavier

Sile concertopourviolon, auquel Corelli, Torelli et Vivaldi ont donné ses lettres de noblesse, est né en Italie, le concerto pour clavier s'est développé en Allemagne dès le début du XVIII^e siècle. Dans l'histoire de ce genre, Bach, en jouant un rôle essentiel, a ouvert de nouvelles perspectives. On considère d'ailleurs le cinquième des six *Concertos brandebourgeois* qu'il dédia en 1721 au Margrave de Brandebourg, comme le premier concerto pour clavecin, caractéristique avec sa partie de clavier indépendante. Même si pour Berlioz les concertos pour clavecin(s) et orchestre de Bach s'apparentaient à des morceaux étranges déployant une « sottise et ridicule psalmodie », ils représentent la forme la plus achevée du concerto de soliste avant les grandes oeuvres concertantes pour piano qui s'épanouiront sous les doigts de Mozart un demi-siècle plus tard. Quoi de plus étranger au génie romantique que la rigueur, l'organisation et la volonté architecturale de Bach ?

On ne connaît pas la date exacte de la composition des concertos pour clavier de Bach, mais on estime que la plupart auraient été destinés aux concerts publics du Collegium Musicum de Leipzig, fondé en 1702 par Georg Philipp Telemann, dans le cadre du fameux café de Gottfried Zimmermann,

lieu incontournable de la vie musicale de la capitale saxonne. Bach dirigea cet orchestre d'étudiants, de professionnels et d'amateurs, entre 1729 et 1737, puis de nouveau entre 1739 et 1741. Ces concerts qui avaient lieu en plein air dans les jardins de la propriété Zimmermann durant la saison chaude, et entre les murs du café pendant l'hiver, accueillèrent de très nombreux musiciens venus des quatre coins de l'Allemagne pour se mêler à l'orchestre, se faire entendre en soliste ou simplement rencontrer Bach. En sa double qualité de directeur et chef de l'orchestre, celui-ci devait pourvoir au renouvellement du répertoire de cette association qu'il honorait souvent de sa présence au clavecin auprès de ses élèves, de ses fils Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel, dont le talent précoce avait été unanimement reconnu, et de son épouse, Anna Magdalena, excellente chanteuse. En 1730, Bach confiait d'ailleurs à un ami sa joie de découvrir en ses enfants des musiciens nés, s'amusant, disait-il, de pouvoir fonder avec sa seule famille un orchestre vocal et instrumental complet. Afin de fournir des oeuvres nouvelles, quel meilleur moyen pour le Cantor de Leipzig, harassé par ses charges absorbantes et sans cesse sollicité par les autorités de la ville, que de se soumettre à une coutume très répandue à l'époque et d'opérer un véritable travail de "recyclage" d'oeuvres destinées à diverses formations



instrumentales, écrites par lui-même ou par d'autres, en les transcrivant au clavecin. Il lui suffisait d'abaisser la tonalité des originaux pour respecter la tessiture de l'instrument à clavier, d'enrichir ou de compléter la basse, de ciseler et d'ornementer la ligne mélodique pour l'adapter aux nécessités du clavecin. On connaît la version originale de quelques-uns de ces concertos, d'autres nourrissant les ouvertures ou *sinfonie* des cantates d'église de Bach.

On admet couramment que Bach conçut originellement pour le violon l'imposant et austère *Concerto en ré mineur* BWV 1052, de dimensions exceptionnelles et d'un souffle immense. Les « bariolages » vigoureux et les rafales de la partie de soliste dans les troublants mouvements vifs évoquent à l'évidence l'écriture de l'instrument à archet, mais on estime quelquefois que certaines formules d'écriture peuvent même suggérer la viole de gambe. Encadrant un sombre et grave *Adagio en sol mineur* sur une basse obstinée douloureusement pathétique dont la construction rappelle celle du mouvement lent du *Concerto italien* BWV 971 pour clavecin seul, les *Allegro* se distinguent par leurs puissants unissons et la virtuosité de leurs traits de toccata, tout autant que par leur gravité que viennent souligner des harmonies dramatiques. Les deux premiers mouvements de ce concerto ont été utilisés

par Bach dans la *sinfonia* d'ouverture avec solo d'orgue de la cantate "*Wir müssen durch viel Trübsal*" BWV 146, jouée à Leipzig le 12 mai 1726, et le troisième dans la cantate "*Ich habe meine Zuversicht*" BWV 188 avec orgue concertant, créée à l'automne 1728. Ce concerto est quelquefois exécuté à l'orgue, conformément à une copie qu'en réalisa Carl Philipp Emanuel Bach dans les années 1730. Le *Concerto en sol mineur* BWV 1058 est plus connu aujourd'hui dans sa forme première : le *Concerto en la mineur pour violon* BWV 1041, vraisemblablement composé par Bach au début des années 1720 à Coethen. Fidèle autant que possible à son modèle, il y respecte le moule du concerto à l'italienne en trois mouvements, avec un premier morceau énergique d'une admirable verveur polyphonique où le clavecin s'exprime avec légèreté en traits vigoureux, puis dans le pathétique *Andante*, le soliste étire une sereine mélodie aux contours sinueux sur l'inébranlable assise solennelle et pesante d'une basse obstinée. Le concerto se conclut sur un jeu canonique et un véhément rythme de gigue qui permet au clavecin de s'épanouir en traits volubiles et de se parer des multiples éclats d'un feu d'artifice.

Le bref et exquis *Concerto en fa mineur* BWV 1056, peut-être l'un des plus anciens de Bach, se ressent de l'influence italienne. Il aurait pu être écrit à Weimar où, de 1708 à 1717, Bach

servit une cour animée par un élan venu d'Italie. À Weimar, Bach qui ne fit jamais mystère de son admiration pour Corelli, Albinoni ou Vivaldi, cultiva avec enthousiasme la manière italienne. Les fioritures nerveuses du mouvement initial avec sa construction en dialogue et le brillant scintillement du *Presto*, avec ses amusants effets d'écho, annoncent l'art de Carl Philipp Emanuel Bach, tandis que, dans le *Largo* en la bémol majeur, se déploie l'admirable et douce cantilène du clavecin qui ondule entre ses doubles et triples croches, ses syncopes et ses triolets, sur le sobre accompagnement des pizzicati de l'orchestre. Bach a réutilisé ce mouvement lent dans la *sinfonia* introductive avec hautbois principal de la cantate "*Ich steh mit einem Fuss im Grabe*" BWV 156, créée à Leipzig le 23 janvier 1729.

S'il n'est pas une création authentique, le léger *Concerto en la majeur* BWV 1055 pourrait être une adaptation d'un concerto pour hautbois d'amour composé par Bach entre 1717 et 1723 lors de son séjour à la cour de Coethen, tout entière ouverte à l'art instrumental et où il put exploiter la musique concertante sous de multiples aspects. Le concerto renferme deux mouvements vifs bondissants avec de joyeux dessins de doubles croches et d'accords brisés, encadrant une sorte de sicilienne mélancolique *Larghetto* où la douce plainte du clavecin s'épanche sur les accords presque éplorés de l'orchestre. On retrouve la

joie et le dynamisme de l'*Allegro* initial dans le finale *Allegro ma non tanto* sur son rythme de menuet délicatement balancé, rehaussé de trilles et de broderies du soliste.

Adélaidé de Place

L'histoire de la transformation des clavecins pour les adapter au goût du jour est passionnante à étudier car beaucoup de ces instruments ont subi des modifications importantes. Celles-ci permettent de comprendre, sous un autre aspect, l'évolution de la musique.

Ces opérations réalisées principalement sur les instruments italiens, flamands et français, commencèrent à se pratiquer vers les années 1660 et s'appellent « le ravalement ».

Les problèmes techniques auxquels se sont confrontés les facteurs étaient nombreux. En Italie, pour modifier un instrument conçu à la quarte en dessous, pour transformer un clavecin d'un huit pieds et un quatre pieds en deux huit pieds ou bien un clavecin d'un seul huit pieds en deux huit pieds. Les instruments flamands, pour agrandir les claviers vers le grave, se sont vus ajouter un deuxième clavier sur des instruments à un clavier. Les facteurs ont transformé un clavecin double transpositeur en un instrument aux claviers alignés, ou pour élargir la caisse pour augmenter encore l'étendue... Les instruments français de la fin du XVII^e siècle



se sont vus, quant à eux, ajouter quelques notes, etc.

Les possibilités de transformations étaient nombreuses, jusqu'à construire de neuf de faux instruments ravalés !

Les facteurs allemands et anglais pratiquaient aussi ces opérations sur les clavecins flamands.

La transformation des clavecins anciens occupait une part non négligeable dans le métier de facteur et ce, jusque tard dans le XVIII^e siècle.

J'ai essayé de respecter cette tradition sur plusieurs instruments que j'avais construits. Le clavecin que joue Bertrand Cuiller, dans cet enregistrement des Concertos de Bach, est la copie d'un instrument français anonyme à deux claviers de la fin du XVII^e siècle et qui avait pour étendue : dans le grave l'octave courte GG/BB et chromatique avec les feintes brisées do#/la et ré#/si jusqu'au do aigu.

Après trente ans de service dans cette configuration, j'ai transformé l'instrument de façon à avoir les claviers allant du GG au ré chromatique.

Cela nécessita d'adapter une division légèrement plus resserrée donc de refaire des claviers neufs, des registres neufs, d'enlever toutes les pointes sur les sillons et chevalets en les rebouchant, d'enlever les chevilles et reboucher leurs trous ainsi que toutes les pointes d'accroche des cordes en les

rebouchant, de tout repointer en fonction de la nouvelle division, recorder en adoptant des diamètres de corde issus des modifications de leur longueur dues à la nouvelle division. La copie de la décoration de l'original (peinture sur feuilles d'or) est resté dans son état d'il y a 30 ans.

C'est un travail assez considérable mais enthousiasmant et qui m'a permis de comprendre beaucoup de choses.

Cette transformation m'a donné l'illusion de mettre mes pas dans les traces des facteurs anciens.

Philippe Humeau, Barbaste, Novembre 2008

Bertrand Cuiller *clavecin*

Bertrand Cuiller débute à huit ans le clavecin avec sa mère, Jocelyne Cuiller. Pendant ses études au Conservatoire de Nantes, où il apprend également le cor avec Marcel Ollé, il commence à travailler avec Pierre Hantaï, auprès de qui il étudiera pendant de nombreuses années.

A dix-sept ans, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Christophe Rousset, ainsi qu'au CNSM de Lyon dans la classe de cor de Michel Garcin-Marrou. Avec ce dernier, il étudiera aussi le cor naturel au CNSM de Paris. Il se perfectionne en cor auprès d'André Cazalet.

Encore étudiant, il remporte en 1998 le troisième prix au concours international de clavecin de Bruges, puis sort du Conservatoire diplômé à l'unanimité des classes de clavecin et basse continue. Bertrand Cuiller se produit en soliste dans de nombreuses villes d'Europe, dans des festivals et lieux prestigieux comme les Folles Journées, la Roque d'Anthéron, la Cité de la Musique, Saintes, Utrecht, Arques-la-Bataille, Sablé, Pontoise, les Concerts Parisiens, le Printemps des Arts de Nantes, ainsi qu'aux Etats-Unis, au Japon...

Il privilégie particulièrement la musique de chambre, et joue la basse continue dans les Basses réunies de Bruno Cocset, la Rêveuse (Benjamin Perrot & Florence Bolton), les Lunaisiens (Jean-François Novelli & Arnaud Marzorati), ainsi qu'avec la violoniste Hélène Schmitt ou le violoncelliste Emmanuel Balssa. Ouvert à d'autres formes d'art, en association avec la musique – théâtre, littérature – Bertrand Cuiller travaille avec la comédienne Louise Moaty sur une adaptation des *Mille et une Nuits* dans la traduction d'Antoine Galland, et crée avec elle un spectacle réunissant la musique de D'Anglebert et les Lettres Portugaises de Guilleragues. En alternance avec Olivier Baumont, il a joué aux côtés de Nicolas Vaude et Nicolas Marié dans *Le Neveu de Rameau* (Diderot) au Théâtre du Ranelagh.

Son premier disque, *Pescoddi Time*, sorti chez Alpha en 2006 et consacré aux virginalistes William Byrd, Peter Philips et John Bull, a été chaleureusement accueilli par la critique : Diapason d'or, Choc du Monde de la musique, Joker de Crescendo, 9 de Classica, ainsi qu'un coup de coeur de l'Académie Charles Cros.

Bertrand Cuiller a joué pendant plusieurs années au sein de grands ensembles baroques français comme Les Arts Florissants, Le Concert Spirituel, Le Poème Harmonique et Stradivaria.

Ils s'intéresse aussi au répertoire contemporain, et a créé des oeuvres de Jean-Yves Bosseur et Olivier Mellano. Il joue avec ce dernier dans *La Chair des Anges*, un concert réunissant clavecins, quatuor à cordes et vocal, guitares électriques et orgue.

Stradivaria

Daniel Cuiller *violon et direction*

Lorsqu'en 1987, Daniel Cuiller, animé du désir de renouer avec la musique des grands compositeurs de l'époque baroque – Purcell, Lulli, Rameau, Bach – prend la direction de l'ensemble Stradivaria, il est loin de se douter du formidable succès qu'il connaîtra et de la réputation de premier plan qu'il défendra au niveau international. Cette formation dont la



composition varie en fonction du répertoire, réunit des membres toujours choisis en raison de leur spécialisation, de leur engagement dans la recherche musicale, et de la grande qualité de l'instrument dont ils jouent. A cette triple exigence de Daniel Cuiller répondent des musiciens qui connaissent le type d'écoute qui est la sienne, sa manière d'aborder la musique, le son qu'il attend d'eux.

Ce travail en profondeur de chacun des interprètes fait que l'on parle maintenant du « son Stradivaria », ce son riche, brillant, vivant, emprunt de tendresse et de poésie que l'on reconnaît immédiatement. Un son en quelque sorte retrouvé, au service de la musique baroque, que les interprétations des décennies précédentes avaient alourdi, épaissi, influencées par les critères musicaux du romantisme et du XIX^e siècle.

Stradivaria, privilégie le répertoire pour cordes, qui s'étend de la sonate depuis les années 1630 aux concertos de l'école vénitienne du XVIII^e siècle. Avec le baroque comme référence stylistique, son domaine de prédilection, l'ensemble n'hésite cependant pas pour certains projets à étendre son répertoire à la musique classique ou romantique. A l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance de W.A. Mozart, Stradivaria s'est associé au chœur Arslys Bourgogne, dirigé par Pierre Cao. Cette co-

production autour du *Requiem* de Mozart a été présentée, notamment, aux publics des Festivals d'Uzès, de Lessay, de Vézelay, de Pontoise et d'Ambronay.

Stradivaria parcourt de nombreuses scènes dans le monde et se joint à de grandes productions lyriques. Pour les 20 ans de Stradivaria, l'ensemble a présenté à son fidèle public nantais, pour la première fois depuis 1771, l'opéra *Pirame* et *Thisbé* de Messieurs Rebel et Francoeur (production Angers Nantes Opéra). Un disque de cette re-création est sorti en avril 2008 (label Mirare – distribution Harmonia Mundi) et a été distingué par la critique spécialisée (ffff de Télérama, 4 étoiles du Monde de la Musique et 5 de Diapason...).

Qu'il dirige ses musiciens en formation des vingt-quatre violons du Roi, réunis en orchestre d'Opéra ou qu'il les retrouve dans l'intimité de la musique de chambre, c'est toujours le même attachement à la qualité du langage musical qui inspire Daniel Cuiller.

Depuis Janvier 2006, la Ville de Nantes invite Stradivaria – Ensemble baroque de Nantes en résidence permanente.

BACH: Keyboard Concertos

While the violin concerto was born in Italy, its pedigree established by Corelli, Torelli and Vivaldi, the concerto for keyboard instruments developed in Germany in the early eighteenth century. Bach played a key role in the history of this genre, opening up entirely new perspectives. Indeed, the fifth of the six 'Brandenburg' Concertos which he dedicated to the Margrave of Brandenburg in 1721 is generally regarded as the first fully characteristic harpsichord concerto, with its independent keyboard part. Although Berlioz thought Bach's concertos for harpsichord(s) and orchestra were strange pieces displaying 'a stupid and ridiculous psalmody', they constitute the most accomplished form of the solo concerto before the great concertante works for piano which were to flourish with Mozart half a century later. After all, what could be more alien to the Romantic genius than the rigour, organisation and architectural intentions of Bach?

We do not know the exact date of composition of Bach's keyboard concertos, but it is thought that most of them were intended for the public concerts of the Leipzig Collegium Musicum, founded in 1702 by Georg Philipp Telemann, which were held at Gottfried Zimmermann's famous coffeehouse, one of the Saxon capital's musical Meccas. Bach directed this

orchestra of students, professionals and amateurs between 1729 and 1737, then again from 1739 to 1741. Its concerts, which took place outdoors, in the gardens of Zimmermann's premises, during the summer months and inside the coffeehouse in winter, attracted a large number of musicians come from all over Germany to play with the orchestra, to appear as soloists, or simply to meet Bach. In his joint capacity as director and conductor, he had to ensure the renewal of the association's repertoire. He frequently honoured the concerts with his presence at the harpsichord alongside his pupils, his sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel, whose precocious talents were unanimously acknowledged, and his wife Anna Magdalena, an excellent singer. In 1730, Bach wrote to a friend of his joy at discovering that his children were born musicians, observing that he could make up a complete vocal and instrumental ensemble entirely out of members of his family. What better means of coming up with new works could there be for the Kantor of Leipzig, harassed by his time-consuming duties and constantly solicited by the town authorities, than to adopt a widespread custom of the time and 'recycle' works for a variety of instrumental forces, written by himself or others, by the simple expedient of transcribing them for harpsichord? All he had to do was lower the



original keys in order to respect the keyboard instrument's compass, enrich or complete the bass, and polish and decorate the melodic line to suit the needs of the harpsichord. We know the original versions of some of these concertos, while others have survived in the form of overtures or sinfonias to Bach's church cantatas.

It is generally agreed that it was for the violin that Bach originally conceived the imposing, austere Concerto in D minor BWV 1052, a work of immense sweep on an exceptionally large scale. The vigorous 'bariolages' and the sudden outbursts in the solo part in the unsettling fast movements clearly suggest the style of the string instrument, but it has sometimes been thought that certain formulas may even suggest the *viola da gamba*. Framing a sombre, grave Adagio in G minor over a pathos-laden ostinato bass whose construction recalls that of the slow movement of the Italian Concerto for solo harpsichord BWV 971, the two Allegros are distinguished by their powerful unisons, the virtuosity of their toccata-like runs, and their serious mood, underlined by dramatic harmonies. The first two movements of this concerto were used by Bach in the opening sinfonia with solo organ of the cantata *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146, given in Leipzig on 12 May 1726, while the third occurs in the cantata with concertante

organ *Ich habe meine Zuversicht* BWV 188, first performed in the autumn of 1728. This concerto is sometimes played on the organ, as is suggested in a copy made by Carl Philipp Emanuel Bach in the 1730s.

The Concerto in G minor BWV 1058 is better known today in its original form as the Violin Concerto in A minor BWV 1041, probably composed at Coethen in the early 1720s. Sticking as closely as possible to its model, it respects the norm of the Italianate concerto in three movements, with an energetic opening piece of admirable polyphonic vitality in which the harpsichord expresses itself in agile, vigorous runs; then, in the pathetic Andante, the soloist draws out a serene, sinuously shaped melody over the unwavering foundation of a solemn, weighty ostinato bass. The concerto ends with canonic interplay on a vehement gigue rhythm which allows the harpsichord to show its paces in a firework display of voluble passagework.

The brief and exquisite Concerto in F minor BWV 1056, perhaps one of Bach's earliest, shows Italian influence. It may have been written in Weimar, where from 1708 to 1717 the composer served a court whose cultural inspiration came from Italy. In Weimar, Bach – who made no secret of his admiration for Corelli, Albinoni, and Vivaldi – cultivated the Italian manner with enthusiasm. The spirited fiorituras of the opening movement, structured

as a dialogue, and the sparkling brilliance of the Presto, with its amusing echo effects, foreshadow the art of Carl Philipp Emanuel Bach, while the Largo in A flat major unfolds a fine, gentle cantilena on the harpsichord which undulates through semiquavers and demisemiquavers, syncopations and triplets, over a sober pizzicato accompaniment in the orchestra. Bach reused this slow movement in the introductory sinfonia with solo oboe of the cantata *Ich steh mit einem Fuss im Grabe* BWV 156, premiered in Leipzig on 23 January 1729. If not originally written in its present form, the nimble Concerto in A major BWV 1055 may be an adaptation of a concerto for oboe d'amore composed by Bach between 1717 and 1723 while at the court of Cöthen, where his employer was an enthusiast for instrumental music and he was able to explore many different aspects of the concertante style. The concerto consists of two springy fast movements with cheerful semiquaver and arpeggio motifs, which surround a melancholy siciliana, Larghetto, in which the harpsichord's gentle lament pours forth over the almost sobbing chords of the orchestra. The joy and dynamism of the initial Allegro recur in the finale (Allegro ma non tanto) with its delicately balanced minuet rhythm, embellished with trills and ornaments from the soloist.

Adélaïde de Placc

The history of the transformation of harpsichords with a view to adapting them to contemporary tastes is a fascinating subject of study. Many of these instruments underwent considerable modifications which offer an original perspective on the development of the music written for them. This process, carried out principally on Italian, Flemish and French instruments, began around the 1660s, and is known as *ravalement*.

The technical problems facing the builders were numerous. In Italy, for example, they had to modify an instrument conceived with a range a fourth lower, and transform a harpsichord with one eight-foot and one four-foot register into an instrument with two eight-foot registers, or else from a single eight-foot to two eight-foot registers. In order to expand the compass at the bass end, some Flemish single-manual instruments were equipped with a second keyboard. Builders rebuilt a double transposing harpsichord into an instrument with aligned keyboards, or enlarged the case to increase the range still further. Late seventeenth-century French instruments were fitted with additional notes – and so on and so forth. The possibilities of transformation were numerous, and sometimes went as far as the construction of new instruments disguised to resemble older harpsichords that had undergone *ravalement*!



German and English makers also practised these operations on Flemish harpsichords. The transformation of older instruments represented a considerable part of the harpsichord builder's trade right up to the late eighteenth century.

I have attempted to respect this tradition on several instruments I have built. The harpsichord played by Bertrand Cuiller on this recording of Bach concertos is a copy of an anonymous French two-manual instrument from the late seventeenth century, whose original compass ran from the *G'/B'* short octave in the bass, with keys split chromatically *C#/A'* and *D#/B'*, up to *c'*.

After the instrument had given thirty years' service in this configuration, I rebuilt it in order to give the keyboards a compass from *G'* to chromatic *d'*.

This made it necessary to adopt a slightly tighter division of the notes and thus to make new keyboards and registers, to remove, block the holes of, and replace all the pins on the nuts and bridges, the tuning pins, and the hitchpins of the strings, to check every aspect of the action in terms of the new division, and to restring the instrument with the new string diameters resulting from the modification of their length due to the new division. The copy of the decoration of the original (paint on gold leaf) has been left in its condition of thirty years ago.

All this demanded a fair amount of work, but the process was an exciting one which helped me understand many things. This transformation gave me the illusion that I was walking in the footsteps of the old builders.

Philippe Humeau, Barbaste, November 2008

Bertrand Cuiller *harpsichord*

Bertrand Cuiller began the harpsichord at the age of eight with his mother, Jocelyne Cuiller. During his studies at the Nantes Conservatoire, where he also learnt the horn with Marcel Ollé, he began to work with Pierre Hantaï, which whom he continued to study for many years.

At the age of seventeen he entered Christophe Rousset's harpsichord class at the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) in Paris and Michel Garcin-Marrou's horn class at the CNSM in Lyon. He went on to study the natural horn with Garcin-Marrou at the CNSM in Paris, and took the advanced course in horn with André Cazalet.

In 1998, while still a student, he won third prize at the Bruges International Harpsichord Competition, then graduated from the Conservatoire with *premiers prix à l'unanimité* in harpsichord and continuo.

Bertrand Cuiller appears as a soloist in many European cities, at such festivals and venues

as La Folle Journée de Nantes, La Roque d'Anthéron, the Cité de la Musique in Paris, the Saintes, Utrecht, Arques-la-Bataille, Sablé, and Pontoise festivals, Les Concerts Parisiens, and Le Printemps des Arts de Nantes, as well as the United States and Japan.

He attaches particular importance to chamber music, and plays continuo with Les Basses Réuniones (Bruno Cocset), La Rêveuse (Benjamin Perrot and Florence Bolton), and Les Lunaisiens (Jean-François Novelli and Arnaud Marzorati), and with the violinist Hélène Schmitt and the cellist Emmanuel Balsza.

Bertrand Cuiller is open to the association of music with other art forms such as theatre and literature. He collaborated with the actress Louise Moaty on an adaptation of Antoine Galland's translation of *The Thousand and One Nights*, and devised with her a performance piece combining the music of D'Anglebert and the *Lettres portugaises* of Guilleragues. Alternating with Olivier Baumont, he appeared with Nicolas Vaude and Nicolas Marié in Diderot's *Le Neveu de Rameau* at the Théâtre du Ranelagh in Paris. His first recording, *Pescod Time*, released on the Alpha label in 2006 and devoted to the virginalists William Byrd, Peter Philips, and John Bull, was enthusiastically received by the press, winning a Diapason d'Or, 'Choc' du *Monde de la Musique*, 9 from *Classica*,

'Joker' in *Crescendo*, and a 'Coup de Coeur' prize from the Académie Charles Cros.

For several years Bertrand Cuiller played with such major French Baroque ensembles as Les Arts Florissants, Le Concert Spirituel, Le Poème Harmonique, and Stradivaria.

He is also interested in the contemporary repertoire, and has premiered works by Jean-Yves Bosseur and Olivier Mellano. He played with the latter in *La Chair des Anges*, a concert combining harpsichords, string and vocal quartets, electric guitars, and organ.

Stradivaria

Daniel Cuiller *violin and direction*

In 1987, when Daniel Cuiller became director of the ensemble Stradivaria with the intention of tackling the music of the great composers of the Baroque era (Purcell, Lully, Rameau, Bach), he had little idea of the tremendous success the group would encounter and the top-flight international reputation it would achieve. The ensemble's composition varies according to its repertoire; its members are always selected for their special expertise, their commitment to musical research, and the high quality of the instrument they play. These three criteria set by Daniel Cuiller attract musicians who are aware of his acute ear, his personal approach to music, the



sound he expects of them.

The result of this in-depth contribution from each element in the group is what is now referred to as the 'Stradivaria sound', a sound immediately recognisable for its richness, brilliance, and liveliness, its tenderness and poetry. A sound regained, as it were, and placed at the service of Baroque music, which the interpretations of previous decades had weighed down, thickened, under the influence of the musical criteria of Romanticism and the later nineteenth century.

Stradivaria's speciality is first and foremost the string repertoire which stretches from the sonata of the 1630s to the concertos of the eighteenth-century Venetian school. While it takes its period of choice, the Baroque, as a stylistic reference, the ensemble does not hesitate to extend its repertoire to Classical or Romantic music for certain projects. To mark the 250th anniversary of Mozart's birth, Stradivaria joined forces with the choir Arslys Bourgogne, conducted by Pierre Cao, in a co-production focusing on the Mozart Requiem which was presented to audiences at the Uzès, Lessay, Vézelay, Pontoise and Ambronay festivals, among others.

Stradivaria appears in major venues throughout the world, and also participates in large-scale stage operatic productions. For the group's twentieth anniversary, Stradivaria offered its loyal Nantes audience the first performances

since 1771 of the opera *Pirame et Thisbé* by Rebel and Francoeur, in the production of Angers-Nantes Opéra. A recording of this modern premiere was released in April 2008 on the Mirare label (distribution Harmonia Mundi) and won several distinctions in the specialised press (ffff in *Télérama*, 4 stars in *Le Monde de la Musique* and 5 in *Diapason*). Whether he directs his musicians in a recreation of the 'King's Twenty-Four Fiddlers', as an opera orchestra, or in the more intimate setting of chamber music, Daniel Cuiller is always inspired by the same attachment to communicating the highest musical standards.

Since January 2006, Stradivaria-Ensemble Baroque de Nantes has been in permanent residence in Nantes by invitation of the city.

Translation: Charles Johnston

BACH: Cembalokonzerte

Während das Violinkonzert mit Corelli, Torelli und Vivaldi in Italien entstand, entwickelte sich das Cembalokonzert von Anfang des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Bach spielte dabei eine zentrale Rolle: sein fünftes der *Brandenburgischen Konzerte*, die er 1721 dem Markgrafen von Brandenburg widmete, gilt mit seiner unabhängigen Cembalopartie als erstes Cembalokonzert. Auch wenn Berlioz Bachs Konzerte für Cembalo und Orchester seltsame Stücke mit „törrichten und lächerlichen Psalmmodien“ nannte, handelt es sich um die vollendetste Form eines Solokonzerts, ein halbes Jahrhundert vor Mozarts Klavierkonzerten. Es ist nicht erstaunlich, dass ein Komponist der Romantik mit dem strengen architektonischen Aufbau von Bachs Werken nicht viel anzufangen wusste.

Das genaue Entstehungsdatum von Bachs Cembalokonzerten ist nicht bekannt, doch dürfen wir annehmen, dass die meisten für die öffentlichen Konzerte des Collegium Musicum von Leipzig bestimmt waren, die 1702 von Georg Philipp Telemann im berühmten „*Zimmermannischen Caffee-Hauß*“ ins Leben gerufen worden waren und bald im Mittelpunkt des städtischen Musiklebens standen. Bach dirigierte das aus Studenten, Berufs- und Amateurmusikern

bestehende Orchester von 1729 und 1737 sowie von 1739 bis 1741. Die Konzerte fanden im Sommerhalbjahr unter freiem Himmel im Garten des Café Zimmermanns statt und im Winter im Haus, wo sich zahlreiche Musiker aus ganz Deutschland einfanden, um im Orchester oder als Solist zu spielen oder einfach um Bach kennen zu lernen. In seiner Doppelfunktion als Dirigent und Leiter kümmerte er sich um die ständige Erneuerung des Orchesterrepertoires und saß häufig selber am Cembalo oder lud seine Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel oder seine Gattin Anna Magdalena, eine wunderbare Sängerin, als Solisten ein. Bach hatte große Freude an seinen musikalischen Kindern und erzählte jeweils schmunzelnd, er könne nur mit seiner Familie ein vollständiges Instrumental- und Vokalorchester bilden. Als Kantor von Leipzig wurde Bach gleichzeitig unablässig von der Stadtregierung um neue Werke angehalten und so war es nur nahe liegend – und damals übri-gen gang und gäbe – eigene und fremde Kompositionen für die verschiedensten Instrumentalformationen für Cembalo umzuschreiben. Oft reichte es, die ursprüngliche Tonart etwas herabzusetzen, den Bass zu vervollständigen und die melodische Linie auszuführen und zu verzieren. Wir kennen einige Originalversionen dieser Konzerte, während andere als instrumentale



Einleitungssätze oder *sinfonia* von Bachs Kantaten neue Verwendung fanden.

Bach schrieb das imposante und düstere *Konzert in d-Moll* BWV1052 ursprünglich für Violine. Die kräftigen Bariolages und rasend schnellen Läufe deuten auf ein Streichinstrument hin und zuweilen lässt der Satz an eine Viola da gamba denken. Die beiden *Allegro* kennzeichnen sich durch kräftiges unisono und toccata ähnliche Virtuosität sowie eine große Ernsthaftigkeit, die durch die dramatischen Harmonien noch verstärkt wird. Sie umrahmen ein düsteres und ernstes *Adagio* in g-Moll über einem schmerzlichen Ostinatobass, dessen Aufbau an den langsamen Satz des *Italienischen Konzerts* BWV 971 für Cembalo solo erinnert. Die beiden ersten Sätze wurden von Bach in der Eröffnungs-*sinfonia* für Orgel solo der Kantate „*Wir müssen durch viel Trübsal*“ BWV 146 verwendet, die am 12. Mai 1726 in Leipzig erklang, und der dritte in der Kantate „*Ich habe meine Zuversicht*“ BWV 188 mit konzertanter Orgel, die im Herbst 1728 uraufgeführt wurde. Dieses Konzert wird zuweilen an der Orgel gespielt, nach einer von Carl Philipp Emanuel Bach erstellten Kopie aus den 1730er Jahren.

Das *Konzert in g-Moll* BWV 1058 ist heute besser in seiner Originalversion bekannt: als *Violinkonzert in a-Moll* BWV 1041, wahrscheinlich von Bach anfangs der

1720er Jahre in Köthen komponiert. Es bleibt möglichst nah an seinem Modell und entspricht dem italienischen Konzert in drei Sätzen, mit einem ersten energischen und polyphonen Satz, wo sich das Cembalo leicht und kräftig ausdrückt, dann folgt ein pathetisches *Andante*, in dem der Solist eine ruhige gewundene Melodie über einem unerschütterlichen, feierlich schweren Ostinatobass anstimmt. Das Konzert schließt mit einem kanonischen Spiel und ungestümen *Gigue*-Rhythmus, der dem Cembalo Gelegenheit gibt, sich in luftigen Wendungen und feuerwerksartigen Eskapaden zu ergehen.

Das kurze und exquisite *Konzert in f-Moll* BWV 1056 ist wahrscheinlich eines von Bachs ältesten und deutlich vom italienischen Stil geprägt. Es könnte zwischen 1708 und 1717 in Weimar entstanden sein, wo Bach neun Jahre lang diente. In Weimar kultivierte Bach, der aus seiner Bewunderung für Corelli, Albinoni oder Vivaldi nie ein Geheimnis machte, begeistert einen italienischen Stil. Die nervösen Fiorituren des ersten Satzes mit seiner dialogischen Struktur und die brillanten Funken des *Presto* mit seinen amüsanten Echoeffekten kündigen Carl Philipp Emanuel Bach an, während sich im *Largo* in As-Dur eine wunderbare sanfte Kantilene am Cembalo erhebt, die zwischen Sechzehntel und Zweiunddreißigstel, Synkopen und

Triolen wechselt, über der düsteren Pizzicato Begleitung des Orchesters. Bach verwendete diesen Satz als Eröffnungs-*sinfonia* mit Oboe in der Kantate *„Ich steh mit einem Fuß im Grabe“* BWV 156, die in Leipzig am 23. Januar 1729 uraufgeführt wurde.

Beim *Konzert in A-Dur* BWV 1055 könnte es sich, wenn es keine Originalversion ist, um die Adaptation eines Konzerts für Oboe *d'amore* handeln, das Bach zwischen 1717 und 1723 während eines Aufenthaltes am Hof von Köthen komponiert hätte, wo er sich an diesem für Instrumentalmusik berühmten Hof der Konzertmusik in ihrer ganzen Vielfalt widmen konnte. Das Konzert enthält zwei rasche Sätze mit fröhlichen Sechzehnteln und gebrochenen Akkorden, die eine Art melancholische *sicilienne* *Larghetto* einrahmen, wo die sanfte Klage des Cembalos sich über tieftraurigen Akkorden des Orchesters entfaltet. Im Schlusssatz *Allegro ma non tanto* finden wir die anfängliche Freude und Dynamik des ersten *Allegro* wieder mit seinem ausgewogenem Menuett Rhythmus und den Trillern und Verzierungen des Solisten.

Adelaide de Place

Um sie dem Zeitgeschmack anzupassen, wurden Cembalos im Laufe der Zeit immer wieder umgebaut. Die Geschichte dieser zum Teil tief greifenden Änderungsarbeiten

ist äußerst spannend, erlaubt sie doch die Entwicklung der Musik unter einem anderen Gesichtspunkt zu studieren.

Die vor allem an italienischen, flämischen und französischen Instrumenten ausgeführten Änderungen begannen um das Jahr 1660 und werden ‚Ravalement‘ genannt.

Die Cembalobauer sahen sich zahlreichen technischen Schwierigkeiten gegenüber: In Italien, um ein transponierendes Instrument umzubauen, ein 8 Fuß + 4 Fuß in zwei 8 Fuß oder ein 8 Fuß in zwei 8 Fuß Cembalo umzubauen; um den Tonumfang in die Tiefe zu erweitern, wurde flämischen Instrumenten mit nur einer Klaviatur eine zweite aufgebaut; die Cembalobauer bauten ein transponierendes Cembalo mit zwei Manualen in ein Instrument mit zwei aneinander gelegten Klavaturen um oder es wurde der Resonanzkörper ausgebaut, wiederum um den Tonumfang zu erweitern...; französischen Instrumenten von Ende 17. Jahrhunderts wurden einige Noten hinzugefügt etc...

Die Umbaumöglichkeiten waren schier unbegrenzt, ja es wurden sogar neue Cembalos mit gefälschten Ravalements gebaut!

Die deutschen und englischen Cembalobauer führten diese Arbeiten auch an flämischen Cembalos aus.

Der Umbau alter Cembalos machte bis ins 18. Jahrhundert einen bedeutenden Teil der



Arbeit eines Cembalobauers aus. Ich war immer bemüht, diese Tradition in den von mir gebauten Instrumenten zu respektieren. Das auf der vorliegenden Aufnahme von Bertrand Cuiller gespielte Cembalo, ist eine Kopie eines anonymen französischen Instruments aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert mit zwei Manualen und folgendem Tonumfang: in der Tiefe die kurze Oktave GG/BB und chromatisch mit gebrochenen Oberasten für cis/a und dis/h bis zum hohen c.

Nach dreißig Jahren in dieser Ausführung, baute ich das Instrument so um, dass die Manuale von GG bis zum chromatischen d gehen.

Das bedingt eine etwas engere Tastatur, so dass ich die beiden Manuale neu anfertigen musste: das hieß alle Stifte auf Stimmstocksteg und Steg entfernen, Stimmnägel sowie Anhangstifte entfernen und alle Löcher stopfen, alle Löcher für die Stifte im Hinblick auf die neue Aufteilung neu machen und dabei die aufgrund der neuen Saitenlänge geänderten Saitendurchmesser berücksichtigen. Die Kopie der Dekoration des Originals (Malerei auf Goldblatt) blieb in seinem ursprünglichen 30-jährigen Zustand.

Es war eine beträchtliche Arbeit, doch gleichzeitig begeisternd und sie erlaubte mir, viele Dinge besser zu verstehen.

Dieser Umbau gab mir die Illusion, in die

Fußstapfen der alten Cembalobauer zu treten.

Philippe Humeau, Barbaste, November 2008

Bertrand Cuiller Cembalo

Bertrand Cuiller begann mit acht Jahren bei seiner Mutter, Jocelyne Cuiller, das Cembalospiel zu erlernen. Während seines Studiums am Konservatorium von Nantes, wo er zudem Horn bei Marcel Ollé studierte, begann eine langjährige Zusammenarbeit mit Pierre Hantaï.

Mit siebzehn trat er ins CNSM Paris in die Klasse von Christophe Rousset ein und ins CNSM Lyon in die Hornklasse von Michel Garcin-Marrou. Mit diesem studiert er auch Naturhorn am CNSM Paris und absolvierte ein Nachdiplomstudium bei André Cazalet.

Als Student gewann er 1998 den dritten Preis am internationalen Cembalowettbewerb von Brügge und schloss sein brillantes Studium in den Fächern Cembalo und Basso continuo ab. Bertrand Cuiller spielt als Solist in zahlreichen europäischen Städten und an renommierten Festivals wie Folles Journées de Nantes, la Roque d'Anthéron, Cité de la Musique, Saintes, Utrecht, Arques-la-Bataille, Sablé, Pontoise, Concerts Parisiens, Printemps des Arts de Nantes und tritt auch in den USA und Japan auf.

Kammermusik liegt ihm ebenfalls sehr am Herzen und er spielt Basso continuo in den Ensembles Les Basses Réunies von Bruno Cocset, La Rêveuse (Benjamin Perrot & Florence Bolton), Les Lunaisiens (Jean-François Novelli & Arnaud Marzorati) sowie mit der Geigerin Hélène Schmitt oder dem Cellisten Emmanuel Balssa.

Bertrand Cuiller interessiert sich für verschiedene Kunstformen - Theater, Literatur - und erarbeitete mit der Schauspielerin Louise Moaty eine Adaptation von *Tausend und eine Nacht* in der Übersetzung von Antoine Galland und realisierte ebenfalls mit Moaty eine Aufführung mit Musik von D'Anglebert und den Lettres Portugaises von Guilleragues. Abwechselnd mit Olivier Baumont spielte er mit Nicolas Vaude und Nicolas Marié in *Le Neveu de Rameau* (Diderot) am Théâtre du Ranelagh.

Seine erste Aufnahme *Pescodd Time*, 2006 beim Label Alpha erschienen, enthält Werke für Virginal von William Byrd, Peter Philips sowie John Bull und wurde in der Fachpresse mehrfach ausgezeichnet: Diapason d'or, Choc du Monde de la musique, Joker de Crescendo, 9 de Classica, sowie Coup de Coeur der Académie Charles Cros.

Bertrand Cuiller spielte während mehrerer Jahre in den großen französischen Barockensembles wie Les Arts Florissants, Le Concert Spirituel, Le Poème Harmonique und

Stradivaria.

Er interessiert sich auch für das zeitgenössische Repertoire und spielte die Uraufführung von Werken von Jean-Yves Bosseur und Olivier Mellano. Mit letzterem spielt er in «La Chair des Anges», ein Ensemble aus vier Cembali, Streich- und Vokalquartett, elektrische Gitarren und Orgel.

Stradivaria

Daniel Cuiller *Leitung und Geige*

Als Daniel Cuiller 1987 mit dem Wunsch, die Musik der großen Komponisten des Barocks – Purcell, Lulli, Rameau, Bach – wieder zu beleben, die Leitung des Ensembles Stradivaria übernahm, ahnte er noch nichts vom künftigen internationalen Erfolg, der ihn erwartete. Die Zusammensetzung des Ensembles variiert je nach Repertoire und die jeweiligen Mitglieder werden immer in Hinblick auf ihre Spezialisierung, ihren musikwissenschaftlichen Recherchen und der Qualität ihres Instruments ausgewählt. Diesen dreifachen Ansprüchen genügen Musiker, denen Daniel Cuillers Hörverständnis und Arbeitsweise bekannt sind und die seinen Klangvorstellungen entsprechen können.

Dank der vertieften Klangarbeit können wir heute vom unmittelbar erkennbaren „Stradivaria-Klang“ sprechen: reich, brillant,



lebendig, zart und poetisch; ein wieder gefundener Klang der Barockmusik, der in den vergangenen Jahrzehnten unter dem Einfluss der Romantik und des 19. Jahrhunderts immer schwerer und dichter wurde.

Stradivaria verfügt in erster Linie über ein Streicherrepertoire, das sich von der Sonate von 1630 bis zu den Konzerten der venezianischen Schule des 18. Jahrhunderts erstreckt. Obwohl der Barock das stilistische Merkmal und bevorzugte Repertoire ist, scheut sich das Ensemble nicht, sich für bestimmte Projekte auch der Klassik oder der Romantik zu öffnen. Im Rahmen des 250. Geburtstags von W.A. Mozart tat sich Stradivaria mit dem Chor Arslys Bourgogne unter der Leitung von Pierre Cao zusammen. Diese Koproduktion für das Mozart *Requiem* kam an den Festivals von Uzès, Lessay, Vézelay, Pontoise und Ambronay zur Aufführung.

Das Ensemble Stradivaria ist auch in Opernproduktionen weltweit zu hören. Zu seinem zwanzig-jährigen Bestehen bot Stradivaria seinem treuen Publikum in Nantes die erste Aufführung seit 1771 der Oper *Pyramus und Thisbe* der Herren Rebel und Francoeur (Produktion Angers Nantes Opéra). Eine Einspielung dieser Wiederaufführung erschien im April 2008 (Label Mirare – Vertrieb Harmonia Mundi) und wurde in der Fachpresse mehrfach ausgezeichnet (ffff in *Télérama*, 4 Sterne im *Monde de la Musique*

und 5 in *Diapason*...).

Ob er seine Musiker in der Formation der vierundzwanzig Violinen des Königs oder als Opernorchester dirigiert, stets lässt sich Daniel Cuiller von derselben Qualität des musikalischen Ausdrucks inspirieren.

Seit Januar 2006 hat Stradivaria – Ensemble baroque de Nantes seinen festen Sitz in Nantes.

Übersetzung : Corinne Fonseca



GDF SUEZ, mécène de Stradivaria

Le rapprochement récent entre le monde de l'économie et celui de la culture a été favorisé par des mesures qui permettent aux entreprises de devenir des acteurs à part entière de la vie culturelle. Les efforts de l'Etat et des Collectivités locales en faveur de la protection et de la conservation du patrimoine, ainsi que la politique de sensibilisation du public, ont encouragé les entreprises à s'engager dans des actions patrimoniales et culturelles.

Le Mécénat de GDF SUEZ en Pays de la Loire

GDF SUEZ s'implique dans la diversité ou le rayonnement culturels en apportant son soutien à des Festivals tels que le Printemps des arts et Consonances, à des ensembles musicaux comme l'Orchestre National des Pays de la Loire, Stradivaria ou la Simphonie du Marais. GDF SUEZ soutient également la valorisation des Jardins avec le Château des Ducs de Bretagne à Nantes ou l'opération « Rendez-vous aux jardins de la DRAC », ou encore la restauration de vitraux. Il se traduit aussi par des actions d'ouverture vers les publics en difficulté ou les plus éloignés de la culture.

GDF SUEZ et Stradivaria

Stradivaria, ensemble de renommée internationale, contribue à faire rayonner la diversité culturelle et notamment la musique des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. La programmation en 2007 de la tragédie lyrique, récemment redécouverte par Daniel CUIILLER, de Francoeur et Rebel, « Pirame et Thisbé », en est un bel exemple.

La qualité des programmations annuelles conduit ainsi naturellement GDF SUEZ à prolonger son partenariat pour les années à venir.

GDF SUEZ est partenaire de Stradivaria en 2009, pour la troisième année consécutive.

Stradivaria remercie la Communauté de la Sagesse pour son accueil à la Chartreuse d'Auray à Brech (56), le Centre de Musique Sacrée de Ste Anne d'Auray ainsi que les services techniques de la Ville de Brech pour leur soutien logistique.

Stradivaria – Ensemble baroque de Nantes reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC des Pays de la Loire), du Conseil Régional des Pays de la Loire, de la Ville de Nantes et du Conseil Général de Loire Atlantique.



