



Christophe Coin

Christophe Coin

violoncello (Alessandro Gagliano, ca. 1720, on loan from the Fonds Instrumental Français)

Petr Skalka

violoncello (Joseph Guarnerius, filius Andreae, Cremona 1701)

Felix Knecht

violoncello (workshop of Carlo Antonio Testore, Milano, mid 18th century) [tracks 14-16]

Markus Hünninger

harpsichord (Thomas Friedemann Steiner, Basel 1992, after Gujon)



A production of the Schola Cantorum Basiliensis - Hochschule für Alte Musik

Recorded in the Église de Malbosc (Ardèche, France), on 2-6 July 2013

Engineered and produced by Manuel Mohino

Photographs: Susanna Drescher

Executive producer & editorial director (SCB): Thomas Drescher

All texts and translations © 2014 Schola Cantorum Basiliensis

Design: valentiniglesias.com

Executive producer & editorial director (Glossa / note 1 music): Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

© 2014 note 1 music gmbh

Martin Berteau (1708-1771)

Sonatas & airs for violoncello



Sonata v (E flat major)

1 Grave 2:31 2 Moderato 2:31 3 Aria. Amoroso 3:20 4 Air Gratieux* 1:28

Sonata i (D major)

5 Spirituoso 2:14 6 Vivace 2:32 7 Grave 1:55 8 Allegro assai 2:20

Sixième Exercice (G major)**

9 Allegro 2:51

Sonata iii (G major)

10 Allegro 3:35 11 Grave 3:11 12 Allegro 2:49 13 Rondo. Amoroso 2:53

Trio (Sonata vi, E minor)

14 Allegretto 2:31 15 Siciliana 2:40 16 Gratoso 1:22

Sonata viii (A minor)***

17 Vivace 3:15

Airs*

18 Amoroso 1:12 19 Air Gratieux 1:06 20 Menuet Gratieux 0:55
21 Air Gay 0:41 22 Air Gratieux 1:38

Sonata iv (F major)

23 Cantabile 2:57 24 Allegro ma non troppo 3:29 25 Andantino. Pianissimo 4:00
26 [Tempo di Minuetto] 1:32 27 Amoroso* 1:07 28 [Tempo di Minuetto da capo] 0:41
29 Air Gay* 1:03

SOURCES:

Martin Berteau: *Sonate da camera a violoncello solo col basso continuo*, op. 1, Paris (1748), 2. ed 1772

* *Receuil d'airs choisis des meilleurs auteurs ajustés pour le violoncelle*

par Mr. Cupis le jeune, Paris (1761)

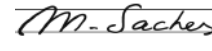
** Jean-Louis Duport: *Essais sur le Doigté du Violoncelle et sur la condité de l'archet*, Paris (c1813)

*** Jean Baptiste Bréval: *Traité du Violoncelle*, op. 42, Paris (1804)

With sincere gratitude to Philippe and Elizabeth Suzanne (Malbosc) for their hospitality and great support.

We would like to thank the Maja Sacher-Stiftung for the generous financial support.

MAJA SACHER STIFTUNG



Schola Cantorum Basiliensis - Hochschule für Alte Musik
Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW)
www.scb-basel.ch

SONATE
DA CAMERA
A
Violoncello Solo Col Basso Continuo
DEDICATE
Alli Amatori di Musica
COMPOSTE
Dal Signor
MARTINO BERTAU.
OPERA I^a
Prix en blanc 7.^e 4.^s
Gravés par Richomme.
A PARIS
Chez { M^{rs} Le Menu, M^{rs} de Musique rue du Roule a la Clef d'Or.
Et aux adresses ordinaires de Musique.
a Lyon, Chez M^{rs} Carlaud.
a Rouen, a Toulouse, et a Dunkerque.
A. P. D. R.

Martin Berteau

Sonatas & airs for violoncello

Martin Berteau can justifiably be considered one of, if not even *the* “founder” of modern cello playing. He was one of the first cellists to develop the technical possibilities for expressive solo playing on the instrument. The awareness for this instrument’s new role was still relatively young even after the middle of the eighteenth century, as evidenced by a 1774 review of the violoncello method by Berteau’s pupil Joseph Bonaventure Tillière, in which exactly this aspect is particularly emphasised, stating that Berteau and Tillière had attained mastery of the violoncello and made it into an instrument that was not only suitable for the performance of all kinds of bass parts, but also of sonatas and vocal pieces (“lesquels feu Berteau et Monsieur Tillière son élève sont parvenus à maîtriser le violoncelle et à rendre un instrument propre à exécuter non seulement toutes sortes de basses, mais encore des sonates et des morceaux de chants”). However, much more important for the future was

that Berteau proved to be an extremely successful teacher. Nearly every French cellist of the following generation claimed to be his pupil. And since the French cello school in the second half of the eighteenth century dominated the development and, with the establishment of the Paris Conservatoire (1795), set the standards for the whole of Europe, innumerable cellists today can trace their heritage back to Berteau through a succession of teacher-pupil generations. In spite of this epochal importance, we know lamentably little about the musician and the person Berteau. Thus a recording of preserved works by this legendary figure is not merely of purely historical interest, but leads us back to the roots of an important instrument of our musical culture. Moreover, it allows us to become acquainted with music that is well worth listening to.

A simple historiographic problem hindered notice being taken of Berteau for a long time: his name. “Martin” was used by a number of early eighteenth-century musicians who were connected with the violoncello repertoire. The most prominent of these was certainly Giovanni Battista Sammartini (c.1700-1775), who was often referred to as “San Martino” or simply “Martino”, and who published a collection of six sonatas for violoncello in Paris in 1742. The second namesake is François Martin (c. 1727-1757), a Parisian cellist and composer who, in his short life, composed numerous vocal and instrumental works, including the Sonatas, op. 2, for violoncello, which were published in 1746. And finally, there was a

certain Filippo Martino, to whom several works for violoncello were attributed until recently.

The confusion was abetted by the fact that Berteau's only print with violoncello sonatas (op. 1) was issued in 1748 in Paris under the name "Sgr. Martino". Posterity initially took this to be G. B. Sammartini. Thus the third sonata of the collection was published in a didactic context at the beginning of the twentieth century, and consequently cellists have for a long time been playing a work by Martin Berteau, but without recognising it as such. Only in 1989 was Jane Adas able to establish the connection to a second edition of the sonatas, published in 1772, in which "Martino Berteau" was explicitly named as the composer on the title page. Besides individual pieces preserved in various places, which will be discussed below, Berteau's small extant *œuvre* also includes a print with violin sonatas from 1767, which was highly praised by his contemporaries.

—

Little is known about Berteau's life. For a long time, the date of his death was thought to have been much earlier, probably due to confusion with François Martin, which led to additional biographical complications. Some reliable pieces of information come from the official record of his death, according to which the "famous musician" Berteau died at the age of "approximately sixty-two" in Angers, and was buried on 23 January 1771. A native of Valenciennes, he

was formerly in service of the late Polish king. This can undoubtedly only have meant Stanislaus I. Leszczyński, who, after going into exile, lived as the Duke of Lorraine in Lunéville near Nancy. Stanislaus's daughter, Maria, had been the Queen of France since 1725 through her marriage with Louis XV. Recently, a birth certificate, dated 3 February 1691 in Valenciennes, was found for a "Martin Bertau". However, that would have made him nearly 17 years older than indicated in the death record, a fact that could certainly not have escaped his contemporaries at the time of his death.

Along with Baptistin Stuck and Jean Barrière, Berteau belonged to the first generation of cellists in France who within a short time developed the technical possibilities for a discrete repertoire. Berteau supposedly began his musical career playing viola da gamba, *the* fashionable instrument at the French court of the early eighteenth century. It was during a sojourn in Bohemia that he is said to have become acquainted with the violoncello, to which he was to dedicate himself from then on. Since the sixteenth century, the instrument belonged, as the 8' bass, to the violin family. However, the construction, size and tuning underwent several stages of development until in Italy in the 1680s a somewhat scaled-down format emerged, in which it is still used today. The new, more manageable size facilitated a playing position with the instrument between one's knees as well as, on the whole, a more flexible technique of the left as well as the right hand, for which the "overhand bow grip"

now became the rule. The whole technical system of playing had thus changed decisively, also making possible sophisticated tasks. According to tradition, Martin Berteau made decisive contributions to this. He is supposed to have established playing in the upper positions by means of thumb position, extended the double-stop technique, and popularised the use of harmonics and pizzicato tones. With the new manner of playing, the instrument had a compass from the bass register up to the high alto or even treble range.

Berteau obviously engaged in very fruitful teaching activities at the Collège des Quatre Nations, passing on his achievements to a new generation. As mentioned above, nearly all cellists of the second generation in France were taught by him. Among the pupils who studied directly with him were Jean-Pierre Duport (1741-1818) and his younger brother Jean-Louis (1749-1819), the Janson brothers, François Cupis (1732-1808) and the abovementioned Joseph Bonaventure Tillière (before 1745 - after 1790), as well as – according to an anecdotal account – even the Dauphin. Elements of Berteau's cello playing were passed on through the printed methods by Tillière (1764), Cupis (1772), Bréval (1804) and J. L. Duport (c. 1813), even though he himself did not leave behind any pedagogical writings.

Berteau must have been a charismatic and temperamental musician. He allegedly performed with success at the *Concerts spirituels* in Paris, yet these reports, too, appear to be based on mistaken identities and mystifications. There can be no doubt, how-

ever, that he numbered among France's most famous musicians around the middle of the eighteenth century. Allusions to his colourful personality have come down to us only in anecdotal reports from the nineteenth century. Accordingly, he must have been a heavy drinker, who at concerts in aristocratic salons requested that the "rosin" (*la colophane*) be brought to him. The host then knew that he had to place a decanter of good wine within Berteau's reach, so that he could "lubricate" his playing. Another story underscores his artistic self-confidence at a time when musicians were often considered merely a part of the extended domestic staff: After a concert in the house of an ambassador, Berteau was given eight *Louis d'or*, which he thought to be too little in view of his performance, but he did not complain. When Berteau was taken home in the host's own coach, Berteau gave the coachman the entire fee as a "tip". The ambassador heard about this, and the next time gave him, somewhat ashamedly, double the amount. When the same coachman brought Berteau home this time, he hoped to again receive a handsome reward. However, at the sight of the open hand, Berteau remarked dryly: "My friend, I have already paid you for two rides."

—

Berteau's surviving works reflect the intensive musical dialogue with his listeners. The music solicits attention with an attractive mixture of melodic

gracefulness, tonic fantasy, and instrumental virtuosity. Of the six *Sonate da camera*, op. 1, from 1748, five are to be heard on the present recording. Although only few movements are designated as dances, the incisive rhythms frequently lend them an unmistakable profile. Almost every movement resembles a character piece in which short stories are told in a small amount of space. The music remains easy to grasp, but at the same time fascinates with its rhythmic energy and the melodic inventiveness. Special technical effects – such as the elegantly employed harmonics in the last movement, *Rondo. Amoroso*, of Sonata III, arpeggios or double-stop passages, as in Sonatas III and IV – draw the listeners' attention and lend the works brilliant highlights.

In addition to the prints that Berteau had published himself, a number of his pieces have come down to us in collections by his pupils. In his method, Duport printed a vigorous Etude in G major (*Sixième Exercice*) and, in a collection of airs, Cupis reproduces several of his teacher's pieces, whose special charm is deserving of fitting attention. In two cases, the sonatas on our recording have been enriched by this charm. In Sonata v, an *Air Gratieux* from Cupis's collection forms the final movement, and two *Airs* were likewise appended to the end of Sonata IV. Six additional *Airs* from Cupis's print have been assembled into a separate suite, harmonising quite well in this compilation. Finally, one of the last transmissions is the *Sonata* in A minor in Brevall's violoncello method from 1804, a brilliant, vivacious single movement,

which unfortunately has been degraded to an "étude" in the catalogue of works.

A rarity is the Sixth Sonata of the print, which Berteau simply titled *Trio*. In our recording, the three-movement work is performed with just three violoncellos, since with the three-part texture, the chordal playing of the harpsichord can be dispensed with. The three low instruments produce a kind of hovering melancholy that allows a deep glance into Berteau's musical soul. The fascination of an original and multi-layered personality, to which his contemporaries had already succumbed, is also made accessible to today's listener in the many facets of Berteau's works.

Our recording also draws a special parallel to Berteau's pedagogical activities, for Christophe Coin plays here with Petr Skalka and Felix Knecht, two of his former pupils at the Schola Cantorum Basiliensis.

Thomas Drescher
Translation: Howard Weiner

Christophe Coin (born in 1958) began his musical training with Jacques Ripoché in his hometown of Caen. He subsequently studied until 1976 at the Conservatoire National Supérieur de Paris with André Navarra, receiving the Premier Prix de Violoncelle already in 1974. Afterwards he went for a study visit to Vienna, where he first came into contact with Nikolaus Harnoncourt, to whom he owes important impulses for his occupation with the instrument and with early music

in general. In 1978/79 Coin came to the Schola Cantorum Basiliensis to delve into the world of the viola da gamba with Jordi Savall. Since 1988 he has taught violoncello at the SCB, and has additionally taught a class at the CNSM in Paris since 1985. Christophe Coin numbers among the most prominent cellists of his generation. After working in the Concentus Musicus Vienna, and alongside his career as a soloist, he directed the Ensemble Baroque de Limoges until 2012. With the Quatuor Mosaïques, he has dedicated himself with great international success to the known and unknown string quartet literature of the eighteenth and nineteenth centuries.

Markus Hünninger (born in 1962) studied harpsichord with Rolf Junghanns and Johann Sonnleitner at the Schola Cantorum Basiliensis and the Zurich Conservatory. Since 1989 he has taught harpsichord and continuo playing at the Schola Cantorum Basiliensis and additionally has pursued his own career as a soloist, chamber musician and ensemble director. Since 2007 he has conducted numerous performances of Bach cantatas that were realised as a complete cycle by a musicians' collective in Basel's Predigerkirche. Moreover, since 2003 he has organised and directed the successful concerts of the *Moments Musicaux de Cacharel* in his Southern-French place of residence Rasteau (Haut Vaucluse). He is also sought-after as a chamber music partner, as can be seen from his collaboration with the viola da gambist Paolo Pandolfo.

Petr Skalka (born in 1974 in Prague) received his initial musical impulses from his father, the principal cellist of the Western-Bohemian Symphony Orchestra. He later studied violoncello at the Pilsen Conservatory and subsequently

Baroque violoncello with Christophe Coin at the Schola Cantorum Basiliensis (1994–99). Courses with Anner Bijlsma and Gerhart Darmstadt at the Académie Baroque Européenne in Ambronay rounded off his training. Since 2001 Petr Skalka has taught as Christophe Coin's assistant at the SCB. Petr Skalka collaborates in concert and in the recording studio with renowned musicians and ensembles (including with Christophe Coin, Ensemble 415 and Café Zimmermann), and is additionally a passionate photographer.

Felix Knecht (born in Chur in 1972) studied modern violoncello in Basel and Biel, and Baroque violoncello in Brussels with Hidemi Suzuki and at the Schola Cantorum Basiliensis with Christophe Coin. Concerts and tours with well-known early music ensembles and orchestras have led him throughout Europe and a number of times to South America and the USA. As a sought-after principal cello, he has played under Trevor Pinnock in his European Brandenburg Ensemble, with La Fenice and Jean Tubéry, and with Le Concert d'Astrée under Emmanuelle Haïm.



Felix Knecht, Petr Skalka



Markus Hünninger

Martin Berteau

Sonates & airs pour violoncelle

Martin Berteau peut être considéré de bon droit comme un père, si ce n'est comme *le* père du jeu moderne du violoncelle. Il fut un des premiers violoncellistes à explorer les possibilités techniques de l'instrument et à développer un jeu soliste expressif. Ce nouveau rôle de l'instrument peut être considéré, même après le milieu du XVIII^e siècle, comme quelque chose d'encore relativement récent dans les esprits, comme le suggère en 1774 Joseph Bonaventura Tillière, un élève de Berteau, qui souligne précisément cet aspect-là pour annoncer la publication de sa *Méthode pour le violoncelle* : On y lit que « feu Berteau et Monsieur Tillière son élève sont parvenus à maîtriser le violoncelle et à rendre un instrument propre à exécuter non seulement toutes sortes de basses, mais encore des sonates et des morceaux de chants ». Pourtant, c'est surtout par les fruits de son activité d'enseignant que Berteau a marqué la postérité. Presque tous les violoncellistes de la génération suivante se désignent comme élèves de Berteau, et

étant donné que l'école française de violoncelle domina le développement de l'instrument dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et fixa, avec la fondation du Conservatoire de musique de Paris en 1795, des standards pour toute l'Europe, d'innombrables violoncellistes d'aujourd'hui peuvent se ranger dans une lignée d'enseignants à élèves remontant jusqu'à Berteau. En regard du rôle historique qu'on peut lui attribuer, il est fort regrettable qu'on connaisse si peu Berteau comme homme et comme musicien. Un enregistrement des œuvres de cette figure légendaire n'a donc pas un intérêt purement muséal ; il nous conduit jusqu'aux racines d'un instrument important de notre culture musicale, nous permettant en outre de découvrir une musique véritablement digne d'être écoutée.

Pendant longtemps, un simple problème historiographique a empêché que l'on connaisse Berteau : son prénom. « Martin » est un nom qui fut utilisé par plusieurs musiciens de la première partie du XVIII^e siècle rattachés au répertoire pour violoncelle. Le plus éminent d'entre eux était certainement Giovanni Battista Sammartini (env. 1700-1775), qu'on appelait souvent « San Martino » ou tout simplement « Martino » et qui publia en 1742 à Paris un recueil de six sonates pour violoncelle. Le deuxième homonyme est François Martin (env. 1727-1757), un violoncelliste qui composa à Paris, lors de sa brève existence, de nombreuses œuvres vocales et instrumentales parmi lesquelles on trouve aussi des sonates pour violoncelle, parues comme opus 2 en 1746.

Finalement, il faut mentionner encore un certain Philippo Martino à qui on a attribué pendant longtemps de nombreuses œuvres pour le violoncelle.

La confusion a été alimentée par le fait que la seule publication de sonates pour violoncelle de Berteau (op. 1) parut à Paris sous le nom d'auteur « Sgr. Martino ». La postérité a cru d'abord y reconnaître G. B. Sammartini ; c'est sous ce nom qu'a été publiée, au début du XX^e siècle et dans un contexte didactique, la troisième sonate de ce recueil. Sans la connaître comme telle, les violoncellistes jouaient ainsi depuis longtemps une œuvre de Martin Berteau. Finalement, en 1989, Jane Adas fit le lien avec une deuxième édition des sonates parue en 1772 et dans laquelle « Martino Bertau » apparaît explicitement comme auteur. Parmi le mince corpus des œuvres de Berteau qui nous sont parvenues, on compte quelques morceaux isolés dont il sera encore question ici ainsi qu'un recueil de sonates pour violon (1767) qui fut particulièrement salué par les contemporains.



On ne connaît presque rien de la vie de Berteau. Pendant longtemps, sa mort a été datée trop tôt (on a dû le confondre avec François Martin), ce qui a conduit à d'autres entremêlés biographiques. Quelques informations fiables proviennent de la mention officielle du décès. D'après ce document, le « célèbre musicien » serait mort « à l'âge d'environ soixante deux ans » à Angers et aurait été enterré le

23 janvier 1771. Il serait né à Valenciennes et aurait été, plus jeune, au service du défunt roi de Pologne. Il ne peut s'agir ici que de Stanislas Leszczyński qui résidait en exil à Lunéville près de Nancy comme duc de Lorraine ; sa fille Marie épousa Louis XV en 1725 et devint dès lors reine de France. On a retrouvé récemment l'acte de naissance d'un « Martin Bertau » à Valenciennes datant du 3 février 1691. D'après ce document, le musicien aurait été environ dix-sept ans plus âgé par rapport à ce qui est inscrit dans la mention de sa mort – un fait qui n'aurait certainement pas échappé à ses contemporains.

Berteau appartenait, avec Baptistin Stuck et Jean Barrière, à une première génération de violoncellistes en France qui exploita rapidement les possibilités techniques de l'instrument pour un répertoire propre. Il aurait commencé sa carrière musicale comme joueur de viole de gambe, l'instrument à la mode à la cour française au début du XVIII^e siècle. Il aurait été familiarisé avec le violoncelle lors d'un séjour en Bohême et se serait dès lors consacré à cet instrument. Le violoncelle appartenait depuis le XVI^e siècle, comme basse en huit pieds, à la famille des violons. Sa facture, sa taille et son accordage ont pourtant suivi des stades de développement propres jusqu'à l'apparition, dans les années 1680 en Italie, d'un instrument dans un format légèrement plus petit tel qu'on le joue encore aujourd'hui. La nouvelle maniabilité du violoncelle permettait une tenue entre les genoux et une technique plus flexible de la main gauche comme de la main droite, pour laquelle

le fait de tenir l'archet « par en haut » devint la règle. Ainsi, tout le système technique du jeu se modifia profondément et permit dès lors de répondre à des exigences élevées. D'après les témoignages, Martin Berteau y aurait eu un rôle décisif : il aurait établi le jeu avec la position du pouce, élargi la technique de doubles cordes et popularisé les notes harmoniques et les pizzicati. Avec la nouvelle façon de jouer, l'instrument pouvait aller du registre de basse jusqu'au registre d'alto ou même de soprano.

Au Collège des Quatre Nations à Paris, Berteau a développé une activité d'enseignant qui a porté ses fruits et a ainsi communiqué ses acquis à la nouvelle génération. Comme mentionné plus haut, presque tous les violoncellistes de la deuxième génération en France ont profité de ses enseignements. Parmi ses élèves directs, on compte entre autres Jean-Pierre Dupont (1741-1818) et son frère cadet Jean-Louis (1749-1819), les frères Janson, François Cupis (1732-1808), Joseph Bonaventure Tillière (né avant 1745-mort après 1790), déjà mentionné, peut-être le très jeune Jean-Baptiste Breval (1753-1823) et même le Dauphin, selon une anecdote. Par le biais des méthodes de Tillière (1764), Cupis (1772), Bréval (1804) et J.-L. Dupont (env. 1813), les éléments du jeu de violoncelle de Berteau ont été transmis, même si lui-même n'a pas laissé d'écrits pédagogiques.

On rapporte que Berteau était un musicien charismatique et impulsif. Il se serait produit avec succès dans le cadre des Concerts spirituels, même si ces témoignages semblent, eux aussi, se baser sur des

confusions et des mystifications. On sait du moins avec certitude qu'il faisait partie des musiciens les plus connus en France au milieu du XVIII^e siècle. Les remarques concernant sa personnalité haute en couleurs sont quant à elles toutes rapportées dans des comptes rendus anecdotiques du XIX^e siècle. D'après ces derniers, Berteau aurait été un grand buveur : Lors de concerts donnés dans des salons de la noblesse, il aurait eu coutume de demander à ce qu'on lui amène de la « colophane », sur quoi le maître de maison savait qu'il devait mettre à disposition du musicien une carafe de bon vin afin que ce dernier puisse « huiler » son jeu. Une autre histoire souligne la conscience de soi de l'artiste à une époque où les musiciens étaient souvent considérés comme simples membres du cercle élargi du personnel de maison. Après un concert dans le palais d'un diplomate, Berteau fut récompensé de huit louis d'or, ce qui lui sembla fort peu par rapport à ce qu'il avait accompli. Il ne se plaint pas ; mais lorsque le maître de maison le fit ramener chez lui avec son propre carrosse, il donna au cocher, en guise de « pourboire », tout le salaire qu'il avait perçu. Le diplomate l'apprit et lui accorda, honteux, le double de la somme lors du concert suivant. En le reconduisant à la maison, le même cocher espérait recevoir à nouveau une coquette récompense. Mais alors qu'il tendait la main, Berteau lui répondit sèchement : « Mon ami, je vous ai déjà payé pour deux courses. »

Les œuvres que l'on possède de Berteau reflètent un dialogue musical intensif avec les auditeurs. La musique capte l'attention par un mélange séduisant de grâce mélodique, de fantaisie sonore et de virtuosité instrumentale. Cinq des six *Sonate da camera* op. 1 de l'année 1748 vous sont proposées sur cet enregistrement. Bien que seuls quelques mouvements de ces sonates soient munis d'un nom de danse, les rythmes marquants donnent aux morceaux un profil bien clair. Presque chaque mouvement ressemble à une pièce de caractère, racontant une brève histoire en son espace réduit. La musique, tout en restant plaisante, fascine par son énergie rythmique et la richesse d'invention de ses mélodies. Des effets techniques particuliers, comme les notes harmoniques introduites avec élégance dans le dernier mouvement *Rondo. Amoroso* de la sonate III, ou encore les arpeges et les passages difficiles en doubles cordes dans les sonates III et IV attirent l'attention de l'auditeur et confèrent aux pièces de brillants points culminants.

En plus des partitions publiées par Berteau lui-même, un grand nombre de ses pièces ont été transmises dans des recueils de ses élèves. Dupont a imprimé dans sa méthode une étude puissante en sol majeur (« sixième exercice »), et Cupis a publié dans un recueil d'airs de nombreux morceaux de son maître, morceaux dont le charme particulier mérite toute l'attention. Ainsi, les études de notre enregistrement ont été enrichies dans deux cas. Dans la sonate v, un *Air Gracieux* du recueil de Cupis forme le dernier mouvement, et dans la sonate IV, deux airs ont été rajoutés à

la fin. Six autres *Airs* de ce recueil ont été assemblés de manière harmonieuse pour créer une propre suite. Un des morceaux transmis les plus tardivement est la *Sonata* en la mineur, publiée dans la méthode de violoncelle de Breval en 1804 : il s'agit d'un mouvement unique, brillant et plein de tempérament, qui a été malheureusement dégradé au rang de simple « étude » dans les index des œuvres.

Finalement, la sixième sonate du recueil, que Berteau intitule simplement *Trio*, est un morceau unique en son genre. Dans notre enregistrement, cette pièce en trois mouvements est réalisée par trois violoncelles seuls, étant donné que les trois voix de la composition permettent de renoncer aux accords d'un clavecin. Les trois instruments graves produisent une sorte de mélancolie flottante qui nous donne une impression profonde de l'âme musicale de Berteau. En écoutant les facettes nombreuses de cette œuvre, l'auditeur d'aujourd'hui peut être lui aussi, à l'image des contemporains de Berteau, fasciné par une personnalité musicale originale et multiple.

Finalement, notons que notre enregistrement réalise un parallèle particulier à l'activité pédagogique de Berteau, étant donné que Christophe Coin joue avec deux de ses anciens étudiants à la Schola Cantorum Basiliensis, Petr Skalka et Felix Knecht.

Thomas Drescher
Traduction : Laure Spaltenstein

Christophe Coin (né en 1958) a débuté sa formation musicale à Caen, sa ville natale, auprès de Jacques Ripoché. Il a ensuite étudié jusqu'en 1976 au Conservatoire National Supérieur de Paris chez André Navarra et y a remporté, en 1974 déjà, le Premier Prix de Violoncelle. Il accomplit ensuite un séjour d'études à Vienne et rencontre pour la première fois Nikolaus Harnoncourt à qui il doit d'importantes impulsions pour la relation avec son instrument et avec la musique ancienne en général. En 1978/79, Coin est venu à la Schola Cantorum Basiliensis pour se plonger, avec Jordi Savall, dans le monde de la viole de gambe. Depuis 1988, il enseigne le violoncelle à la SCB et dirige en outre depuis 1985 une classe de cet instrument au CNSM de Paris. Christophe Coin fait partie des violoncellistes les plus en vue de sa génération. Après son engagement au Concentus Musicus Wien et à côté de sa carrière de soliste, il a dirigé jusqu'en 2012 l'Ensemble Baroque de Limoges. Avec le Quatuor Mosaïques, il se consacre avec grand succès aux œuvres pour quatuor à cordes connues comme méconnues des XVIII^e et XIX^e siècles.

Markus Hünninger (né en 1962) a étudié le clavecin chez Rolf Junghanns et Johann Sonnleitner à la Schola Cantorum Basiliensis et au Conservatoire de Zurich. Depuis 1989, il enseigne le clavecin et la basse continue à la Schola Cantorum Basiliensis et poursuit par ailleurs une carrière de soliste, de chambriste et de directeur d'ensemble. Dès 2007, il a dirigé de nombreuses exécutions des cantates de Bach, présentées comme cycle complet par un collectif de musiciens à la Predigerkirche de Bâle. Il organise et dirige en outre depuis 2003 les concerts des *Moments Musicaux de Cacharel* à son lieu de domicile Rasteau (Haut Vaucluse), dans le Sud de la

France. Il est également demandé comme partenaire de musique de chambre, comme on peut le voir à sa collaboration avec le gambiste Paolo Pandolfo.

Petr Skalka (né en 1974 à Prague) a vécu ses premières impressions musicales grâce à son père, violoncelliste solo de l'Orchestre Symphonique de Bohême de l'Ouest. Il a étudié le violoncelle au conservatoire de Pilsen puis le violoncelle baroque chez Christophe Coin à la Schola Cantorum Basiliensis (1994-1999), et a complété sa formation à l'Académie Baroque Européenne d'Ambronay auprès d'Anner Bijlsma et de Gerhart Darmstadt. Depuis 2001, Petr Skalka enseigne comme assistant de Christophe Coin à la Schola Cantorum Basiliensis. Il collabore, en concert comme au studio, avec des musiciens et des ensembles renommés (entre autres Christophe Coin, l'Ensemble 415 et Café Zimmermann) et est en outre un photographe passionné.

Felix Knecht, né en 1972 à Coire, a étudié le violoncelle moderne à Bâle et à Bienne et le violoncelle baroque à Bruxelles chez Hidemi Suzuki et à la Schola Cantorum Basiliensis chez Christophe Coin. Des concerts et des tournées avec des ensembles et des orchestres de musique ancienne renommés l'emmènent aux quatre coins de l'Europe et, à plusieurs reprises, en Amérique du Sud et aux USA. Chef d'attaque très demandé, il a joué avec l'European Brandenburg Ensemble sous la direction de Trevor Pinnock, avec La Fenice de Jean Tubéry ainsi qu'avec Le Concert d'Astrée sous la direction d'Emmanuelle Haïm.



Petr Skalka, Christophe Coin



Michel Nicolas Bernard Lépicicé (1735-1784) attr., *Portrait of Martin Berteau*, priv. coll. (?)

Martin Berteau

Sonaten & Aires für Violoncello

Martin Berteau kann wohl mit allem Recht als ein, wenn nicht sogar als *der* »Urvater« des modernen Cellospiels bezeichnet werden. Er war einer der ersten Cellisten, die dem Instrument die technischen Möglichkeiten zum ausdrucksvollen Solospiel erschlossen. Das Bewusstsein für diese neue Rolle des Instruments war sogar nach der Mitte des 18. Jahrhunderts noch relativ jung, wie eine Besprechung der Violoncello-Schule des Berteau-Schülers Joseph Bonaventure Tillière im Jahr 1774 nahelegt, in der gerade dieser Aspekt besonders betont wird, wenn es heißt, Berteau und Tillière hätten erreicht, das Violoncello zu meistern und aus ihm ein Instrument zu machen, das nicht nur geeignet sei, alle Arten des Basses auszuführen, sondern auch Sonaten und Gesangsstücke (*«lesquels feu Berteau et Monsieur Tillière son élève sont parvenus à maîtriser le violoncelle et à rendre un instrument propre à exécuter non seulement toutes sortes de basses, mais encore des sonates et des morceaux de chants»*). Viel wichtiger für die Zukunft war jedoch, dass sich Berteau als äußerst fruchtbarer Lehrer erwies. Nahezu alle französischen Cellisten der nächsten Generation nennen

sich Schüler von ihm, und da die französische Celloschule in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Entwicklung dominierte und mit der Gründung des Pariser Conservatoire (1795) die Standards für ganz Europa setzte, können unzählige der heutigen Cellisten die Generationenfolge von Lehrer zu Schüler auf Berteau zurückverfolgen. Angesichts dieser epochalen Bedeutung weiß man beklagenswert wenig über den Musiker und die Persönlichkeit Berteau. Eine Einspielung von erhaltenen Werken dieser legendären Figur hat also nicht nur rein museales Interesse, sondern führt zurück zu den Wurzeln eines wichtigen Instruments unserer musikalischen Kultur. Darüber hinaus lernen wir überraschend hörenswerte Musik kennen.

Ein einfaches historiographisches Problem hat die Wahrnehmung von Berteau lange Zeit behindert: sein Name. »Martin« wurde von mehreren Musikern aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts benutzt, die mit dem Repertoire des Violoncello verbunden sind. Der prominenteste unter ihnen ist sicher Giovanni Battista Sammartini (ca. 1700-1775), der häufig mit »San Martino« oder kurz »Martino« bezeichnet wurde. 1742 veröffentlichte er in Paris eine Sammlung von sechs Sonaten für das Violoncello. Der zweite Namensvetter ist François Martin (ca. 1727-1757), ein Cellist und Komponist, der innerhalb seines kurzen Lebens in Paris zahlreiche Vokal- und Instrumentalwerke geschaffen hatte, darunter auch Sonaten für Violoncello op. 2, die 1746 erschienen sind. Und schließlich gibt es noch einen gewissen Philippo

Martino, dem etliche Werke für Violoncello bis in jüngere Zeit zugeschrieben werden.

Die Verwirrung wurde dadurch begünstigt, dass Berteaus einziger Druck mit Violoncello-Sonaten 1748 (op. 1) in Paris unter dem Autornamen »Sgr. Martino« erschienen ist. Die Nachwelt hat zunächst G. B. Sammartini darin gesehen. Auf diese Weise ist die dritte Sonate der Sammlung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in didaktischem Kontext veröffentlicht worden und die Cellisten spielten somit schon lange ein Werk von Martin Berteau, ohne es aber als solches zu kennen. Erst Jane Adas konnte 1989 die Verbindung zu einer zweiten Auflage des Sonaten-Drucks von 1772 herstellen, in der »Martino Berteau« nun explizit als Autor auf dem Titelblatt erscheint. Zu seinem schmalen erhaltenen Oeuvre gehören neben verstreut überlieferten Einzelstücken, von denen noch die Rede sein wird, auch ein Druck mit Violinsonaten aus dem Jahr 1767, der von Zeitgenossen besonders gelobt wird.



Berteaus Leben liegt größtenteils im Dunkeln. Sein Tod wurde lange Zeit zu früh angesetzt (wohl in Verwechslung mit François Martin), was zu weiteren biographischen Verwicklungen führte. Einige verlässliche Informationen stammen aus dem offiziellen Eintrag seines Todes. Hiernach starb der »berühmte Musiker« Berteau mit »ungefähr 62 Jahren« in Angers und wurde am 23. Januar 1771 begraben. Er sei gebür-

tig aus Valenciennes und früher im Dienst des verstorbenen polnischen Königs gestanden. Damit kann wohl nur Stanislaus I. Leszczyński gemeint sein, der nach seiner Exilierung in Lunéville bei Nancy als Herzog von Lothringen residierte. Seine Tochter Maria war durch die Heirat mit Louis XV. seit 1725 Königin von Frankreich. Jüngst wurde sogar eine Geburtsurkunde für »Martin Bertau« vom 3. Februar 1691 in Valenciennes gefunden. Damit wäre er aber etwa 17 Jahre älter gewesen als im Todeseintrag angegeben, ein Faktum, das den Zeitgenossen bei seinem Ableben sicher nicht entgangen wäre.

Berteau gehörte gemeinsam mit Baptistin Stuck und Jean Barrière zu einer ersten Generation von Cellisten in Frankreich, die dem Instrument in kurzer Zeit die technischen Möglichkeiten für ein eigenes Repertoire eröffneten. Begonnen hat Berteau seine musikalische Karriere angeblich als Spieler der Viola da gamba, dem Modeinstrument des französischen Hofes zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Ein Aufenthalt in Böhmen soll ihn dann mit dem Violoncello bekannt gemacht haben, dem er sich fortan widmen wollte. Seit dem 16. Jahrhundert gehörte das Instrument als Achtfuß-Bass zur Familie der Violininstrumente. Bauweise, Größe und Stimmung durchliefen jedoch noch einige Entwicklungsstadien, bis es ab den 1680er Jahren in Italien in einem etwas verkleinerten Format hergestellt wurde, in dem es bis heute gespielt wird. Die neue Handlichkeit ermöglichte sowohl die Haltung zwischen den Knien, wie insgesamt eine flexiblere

Technik der linken und der rechten Hand, für die der »Obergriff« am Bogen nun zur Regel wurde. Das ganze technische System des Spiels hatte sich damit entscheidend verändert und ermöglichte nun auch anspruchsvolle Aufgaben. Hierzu hat der Überlieferung nach Martin Berteau Entscheidendes geleistet, so soll er das Lagenspiel mit dem Daumenaufsatz etabliert, die Doppelgrifftechnik erweitert und den Einsatz von Flageolet- und Pizzicato-Tönen populär gemacht haben. Das Instrument bekam mit der neuen Spielweise einen Umfang vom Bassregister bis in hohe Alt- und sogar Diskantlagen.

Berteau hat am Collège des Quatre Nations in Paris eine fruchtbare Lehrtätigkeit entfaltet und seine Errungenschaften auf eine neue Generation übertragen. Wie erwähnt, wurden nahezu alle Cellisten der zweiten Generation in Frankreich von ihm unterrichtet. Zu seinen unmittelbaren Schülern zählten unter anderen Jean-Pierre Duport (1741-1818) und sein jüngerer Bruder Jean-Louis (1749-1819), die Gebrüder Janson, François Cupis (1732-1808) und der schon genannte Joseph Bonaventure Tillière (geb. vor 1745 - nach 1790) und möglicherweise noch der ganz junge Jean-Baptiste Bréval (1753-1823), sowie – nach einem anekdotischen Bericht – sogar der Dauphin. Über die gedruckten Lehrwerke von Tillière (1764), Cupis (1772), Bréval (1804) und J. L. Duport (ca. 1813), sind die Elemente von Berteaus Cellospiel weiter getragen worden, obwohl er selbst keine pädagogischen Schriften hinterlassen hat.

Berteau muss ein charismatischer und temperamentvoller Musiker gewesen sein. Er ist angeblich erfolgreich in den *Concerts spirituels* in Paris aufgetreten, doch scheinen auch diese Berichte auf Verwechslungen und Mystifikationen zu beruhen. Jedoch kann es keinen Zweifel geben, dass er zu den bekanntesten Musikern Frankreichs um die Mitte des 18. Jahrhunderts gehörte. Hinweise auf seine farbige Persönlichkeit sind nur in anekdotischen Berichten des 19. Jahrhunderts überliefert. Demnach soll er ein starker Trinker gewesen sein, der bei Konzerten in adeligen Salons darum bat, ihm das »Kolophon« (*la colophane*) zu bringen. Der Hausherr wusste dann, dass er Berteau eine Karaffe guten Weins in Griffweite bereitzustellen hatte, damit er sein Spiel »schmieren« konnte. Eine andere Geschichte unterstreicht sein künstlerisches Selbstbewusstsein zu einer Zeit, in der Musiker häufig nur als Teil des erweiterten Hauspersonals angesehen wurden. Nach dem Konzert im Palais eines Botschafters wurde Berteau mit acht Louis d'or entlohnt, was ihm angesichts seiner Leistungen zu wenig erschien, doch beklagte er sich nicht. Als ihn der Hausherr mit seiner eigenen Karosse nach Hause bringen ließ, gab Berteau dem Kutscher den gesamten Lohn als »Trinkgeld«. Davon erfuhr der Botschafter und gab beim nächsten Mal etwas beschämt die doppelte Summe. Als derselbe Kutscher Berteau auch dieses Mal nach Hause gebracht hatte, erhoffte er sich erneut eine stattliche Belohnung. Angesichts der offenen Hand bemerkte

Berteau jedoch trocken: »Mein Freund, ich habe Sie bereits für zwei Fahrten bezahlt.«



Berteaus überlieferte Werke spiegeln den intensiven musikalischen Dialog mit seinen Zuhörern wider. Die Musik wirbt mit einer attraktiven Mischung aus melodischer Grazie, klanglicher Fantasie und instrumentaler Virtuosität um Aufmerksamkeit. Von den gedruckten sechs *Sonate da camera* op. 1 von 1748 sind auf der vorliegenden Aufnahme fünf zu hören. Obwohl nur wenige Sätze mit Tanzbezeichnungen überschrieben sind, so geben ihnen prägnante Rhythmen doch häufig ein unverwechselbares Profil. Fast jeder Satz gleicht einem Charakterstück, in dem auf kleinem Raum kurze Geschichten erzählt werden. Die Musik bleibt dabei eingängig, fasziniert aber gleichzeitig durch ihre rhythmische Energie und den melodischen Erfindungsreichtum. Besondere technische Effekte, wie die elegant eingesetzten Flageolets im letzten Satz *Rondo. Amoroso* der Sonate III, Arpeggien oder Doppelgriffpassagen wie in den Sonaten III und IV, ziehen die Aufmerksamkeit der Hörer auf sich und verleihen den Werken brillante Höhepunkte.

Zusätzlich zu den Drucken, die Berteau selbst herausgegeben hat, sind etliche seiner Stücke in Sammlungen der Schüler überliefert. Duport hat in seinem Lehrwerk eine kraftvolle Etüde in G-Dur abgedruckt (*Sixième exercice*) und Cupis bringt in einer Sammlung von *Airs* etliche Stücke seines Lehrers,

deren besonderer Charme die gebührende Aufmerksamkeit verdient. In zwei Fällen wurden die Sonaten in unserer Aufnahme damit angereichert. In Sonate V bildet ein *Air Gratuit* aus Cupis' Sammlung den letzten Satz und in der Sonate IV wurden ebenfalls zwei *Airs* am Ende beigegeben. Sechs weitere *Airs* aus Cupis' Druck wurden zu einer eigenen Suite zusammengestellt, die in dieser Abfolge bestens harmonisieren. Eine der spätesten Überlieferungen die *Sonata a-Moll* in Brevals Violoncello-Schule von 1804, ein glänzender, temperamentvoller Einzelsatz, der in Werkverzeichnissen leider zur »Etüde« degradiert wurde.

Ein Unikum schließlich ist die sechste Sonate des Drucks, die Berteau nur mit *Trio* überschreibt. In unserer Aufnahme wird das dreisätzige Werk mit drei Violoncelli allein realisiert, denn bei der dreistimmigen Anlage kann auf das akkordische Spiel des Cembalos verzichtet werden. Die drei tiefen Instrumente erzeugen eine Art schwebender Melancholie, die tief in Berteaus musikalische Seele blicken lässt. In den vielen Facetten seiner Werke erschließt sich auch dem heutigen Hörer die Faszination einer originellen und vielschichtigen musikalischen Persönlichkeit, der schon die Zeitgenossen erlegen sind.

In unserer Aufnahme wird außerdem noch eine spezielle Parallele zu Berteaus pädagogischem Wirken gezogen, denn Christophe Coin musiziert mit zwei seiner früheren Studenten an der Schola Cantorum Basiliensis, Petr Skalka und Felix Knecht!

Thomas Drescher

Christophe Coin (geb. 1958) begann seine musikalische Ausbildung bei Jacques Ripoche in seiner Heimatstadt Caen. Anschließend studierte er bis 1976 am Conservatoire National Supérieur de Paris bei André Navarra und erhielt bereits 1974 den Premier Prix de Violoncelle. Danach ging er für einen Studienaufenthalt nach Wien, wo es zum ersten Kontakt mit Nikolaus Harnoncourt kam, dem er wichtige Impulse für die Auseinandersetzung mit seinem Instrument wie mit der Alten Musik generell verdankt. 1978/79 kam Coin an die Schola Cantorum Basiliensis, um sich bei Jordi Savall in die Welt der Viola da gamba zu vertiefen. Seit 1988 unterrichtet er Violoncello an der SCB und führt außerdem seit 1985 eine Klasse am CNSM in Paris. Christophe Coin gehört zu den profiliertesten Cellisten seiner Generation. Nach der Arbeit im Concentus Musicus Wien und neben seiner Karriere als Solist, leitete er bis 2012 das Ensemble Baroque de Limoges. Mit dem Quatuor Mosaïques widmet er sich mit großem internationalem Erfolg bekannter und unbekannter Streichquartettliteratur der Zeit des 18. und 19. Jahrhunderts.

Markus Hünninger (geb. 1962) studierte Cembalo bei Rolf Junghanns und Johann Sonnleitner an der Schola Cantorum Basiliensis und dem Konservatorium in Zürich. Seit 1989 unterrichtet er Cembalo und Generalbass an der Schola Cantorum Basiliensis und verfolgt daneben seine eigene Karriere als Solist, Kammermusiker und Ensembleleiter. Seit 2007 leitete er zahlreiche Aufführungen von Kantaten J. S. Bachs, die von einem Musikerkollektiv als vollständiger Zyklus in der Predigerkirche in Basel realisiert wurden. Außerdem organisiert und leitet er seit 2003 die erfolgreichen Konzerte der *Moments Musicaux de Cacharel* in seinem südfranzösi-

schen Wohnort Rasteau (Haut Vaucluse). Auch als Kammermusikpartner ist er gefragt, wie sich an der Zusammenarbeit mit dem Gambisten Paolo Pandolfo ablesen lässt.

Petr Skalka (geb. 1974 in Prag) erhielt erste musikalische Prägungen durch seinen Vater, Solocellist des Westböhmisches Sinfonieorchesters. Danach studierte er Violoncello am Konservatorium in Pilsen und anschließend Barockvioloncello bei Christophe Coin an der Schola Cantorum Basiliensis (1994-1999). Kurse an der Académie Baroque Européenne in Ambronay, bei Anner Bijlsma und Gerhart Darmstadt rundeten die Ausbildung ab. Seit 2001 unterrichtet Petr Skalka als Assistent von Christophe Coin an seiner ehemaligen Ausbildungsstätte. Er arbeitet im Konzert und im Aufnahmestudio mit namhaften Musikern und Ensembles zusammen (u.a. mit Christophe Coin, Ensemble 415, Café Zimmermann) und ist außerdem ein leidenschaftlicher Fotograf.

Felix Knecht (geb. 1972 in Chur) studierte modernes Violoncello in Basel und Biel, Barockvioloncello in Brüssel bei Hidemi Suzuki sowie an der Schola Cantorum Basiliensis bei Christophe Coin. Konzerte und Tourneen mit namhaften Ensembles und Orchestern der Alten Musik führten ihn durch ganz Europa und wiederholt nach Südamerika und in die USA. Als begabter Stimmführer spielte er unter Trevor Pinnock in dessen European Brandenburg Ensemble, mit La Fenice und Jean Tubéry sowie mit Le Concert d'Astrée unter Emmanuelle Haïm.



Felix Knecht, Petr Skalka, Christophe Coin



Église de Malbosc



Since its creation in 1933, the **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this University of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical performance practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 80 such recordings have been produced on different labels since 1980. From 2010 the CD productions of the SCB have appeared on Glossa.
[www.scb-basel.ch]

Depuis sa création en 1933, la **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) et son concept de son travail n'ont jamais perdu de leur actualité. Fondée à Bâle par Paul Sacher et quelques autres collègues, cette Haute École de Musique Ancienne, qui fait partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à bien des égards. Dès ses débuts, elle attire des musiciens qui influencent de manière décisive l'histoire de la pratique d'exécution historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours intimement liés. La SCB s'attache à une définition large de la musique. La façon d'appréhender la musique du passé dans son contexte historique et de l'interpréter en lien avec l'époque actuelle y est décisive, tout comme la curiosité pour ce qui reste encore à découvrir. Les CDs contribuent à faire connaître au grand public les projets ou les membres de la SCB. Depuis 1980, environ 80 enregistrements ont été réalisés sous différents labels. Ces productions paraissent depuis 2010 sous le label Glossa.
[www.scb-basel.ch]

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitstreitern, ist diese Basler Hochschule für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singular geblieben. Seit den Anfängen finden sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzert und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 80 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden. Ab 2010 erscheinen die Produktionen beim Label Glossa.
[www.scb-basel.ch]



Petr Skalka

The Schola Cantorum Basiliensis series on Glossa (a selection)

WILLIAM HAYES

SIX CANTATAS - ORPHEUS & EURIDICE

The SCB Hayes Players / A. Rooley

Glossa GCD 922510. 2 CDS (rec. 2012)

FRANZ BENDA

VIOLIN SONATAS

Leila Schayegh, Václav Luks, Felix Knecht

Glossa GCD 922507 (rec. 2011)

INDIAN RAGAS & MEDIEVAL SONG

Modal melodies from East to West

Dominique Vellard, Ken Zuckerman et al.

Glossa GCD 922508 (rec. 2007)

CRUX

Parisian Easter music from the 13th & 14th centuries

Ensemble Peregrina / A. Budzińska-Bennett

Glossa GCD 922505 (rec. 2010)

PIANO E FORTE

Music at the Medici Court (c. 1730)

M. C. Kiehr. E. Torbianelli, C. Banchini et al.

Glossa GCD 922504 (rec. 2009)

GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO

Concerti, Sinfonie, Ouverture

La Cetra Barockorchester Basel / D. Plantier, V. Luks

Glossa GCD 922506 (rec. 2002)

ODI EUTERPE

Italian monody from the early 17th century

R. Domínguez, M. Pustilnik, D. Costoyas

Glossa GCD 922502 (rec. 2008)

MUSIC AND POETRY IN ST GALL

Sequences and tropes (9th century)

Ensemble Gilles Binchois / D. Vellard

Glossa GCD 922503 (rec. 1996)

WILLIAM HAYES

THE PASSIONS

La Cetra Barockorchester Basel / A. Rooley

Glossa GCD 922501 (rec. 2008)

CAVALLI: VESPRO DELLA BEATA VERGINE

Musiche sacre (Venice, 1656)

Concerto Palatino / Bruce Dickey, Charles Toet

Glossa GCD 922509. 2 CDS (rec. 1994)