



Ligia
Digital

Claire
Giardelli



Ligia 2012 - 20^{ème} anniversaire



Claire
Giardelli

Violoncelles de Pierre Jaquier

Archet anonyme du XVIII^e siècle et archet Craig Ryder, Paris 2010

Intégrale des Suites pour violoncelle seul de Jean-Sébastien Bach

- ✦ *Suite n° 1 en sol majeur BWV 1007*
- ✦ *Suite n° 2 en ré mineur BWV 1008*
- ✦ *Suite n° 3 en do majeur BWV 1009*
- ✦ *Suite n° 4 en mi bémol majeur BWV 1010*
- ✦ *Suite n° 5 en do mineur BWV 1011*
- ✦ *Suite n° 6 en ré majeur BWV 1012*

Enregistrement réalisé à l'église Saint Didier d'Asfeld du 18 au 24 avril 2012, dans le cadre des activités de l'Association Caix d'Hervelois, avec le soutien de l'Association du Patrimoine d'Asfeld et la commune d'Asfeld (Ardennes)

Prise de son et montage : Eric Baratin

Direction artistique : Mirella Giardelli et Jean-Louis Charbonnier

Remerciements à la municipalité d'Asfeld et au maire Jean Marc Briois,
à l'Association pour la Mise en Valeur et la Sauvegarde
du Patrimoine d'Asfeld
à Aline et Pierre Beaujard
au curé d'Asfeld, Mickaël Dupont
à Georges Rubel

CD I 58'07



Jean-Sébastien
Bach

✦ <i>Suite n° 1</i>	<i>Prélude</i>	2'46
<i>en sol majeur</i>	<i>Allemande</i>	4'57
BWV 1007	<i>Courante</i>	2'46
17'41	<i>Sarabande</i>	2'31
	<i>Menuets I et II</i>	2'55
	<i>Gigue</i>	1'39
✦ <i>Suite n° 2</i>	<i>Prélude</i>	3'54
<i>en ré mineur</i>	<i>Allemande</i>	3'19
BWV 1008	<i>Courante</i>	2'17
18'45	<i>Sarabande</i>	4'09
	<i>Menuets I et II</i>	2'32
	<i>Gigue</i>	2'41
✦ <i>Suite n° 3</i>	<i>Prélude</i>	3'49
<i>en do majeur</i>	<i>Allemande</i>	3'37
BWV 1009	<i>Courante</i>	3'08
21'17	<i>Sarabande</i>	3'55
	<i>Bourrées I et II</i>	3'28
	<i>Gigue</i>	3'16

CD II 77'04

<i>Prélude</i>	3'35
<i>Allemande</i>	3'52
<i>Courante</i>	3'47
<i>Sarabande</i>	3'27
<i>Gavottes I et II</i>	3'59
<i>Gigue</i>	2'49

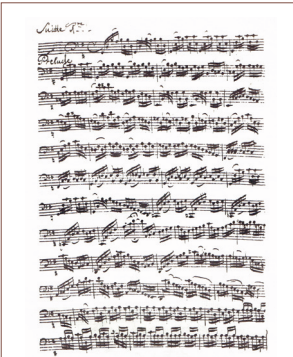
<i>Prélude</i>	5'53
<i>Allemande</i>	5'57
<i>Courante</i>	2'14
<i>Sarabande</i>	2'52
<i>Gavottes I et II</i>	4'45
<i>Gigue</i>	2'14

<i>Prélude</i>	5'05
<i>Allemande</i>	7'42
<i>Courante</i>	4'15
<i>Sarabande</i>	4'24
<i>Gavottes I et II</i>	3'53
<i>Gigue</i>	4'14

✦ **Suite n° 4**
en mi bémol majeur
BWV 1010
21'31

✦ **Suite n° 5**
en do mineur
BWV 1011
23'55

✦ **Suite n° 6**
en ré majeur
BWV 1012
29'38



Intégrale des
Suites pour
violoncelle seul

Histoire succincte de la musique de danse au XVII^e siècle

Au début du XVII^e siècle, les danses françaises, à côté de celles d'Angleterre, d'Italie et d'Espagne, sont bien connues en Allemagne, comme en témoigne le fameux *Terpsichore. Musarum aoniarum quinta* (Wolfenbüttel, 1612) de **Michael Praetorius**, l'un des compositeurs allemands les plus célèbres de son temps. Ce recueil comprend 312 danses à quatre, cinq et six parties.



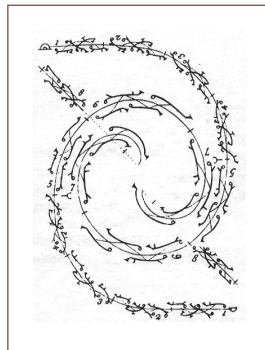
Dans sa dédicace au duc **Heinrich Julius, Praetorius** explique que ces danses et mélodies ont été achetées par le maître de ballet français de la cour, **Antoine Émeraud**, et qu'il les a arrangées à quatre ou cinq parties. En fait, **Praetorius** établit, dans son recueil, une distinction entre ces pièces arrangées et les compositions originales de **Pierre Francisque Caroubel**, un violoniste de la cour de France qui séjourna quelque temps à Wolfenbüttel. Dans sa préface, **Praetorius** précise que ces danses sont écrites pour des danseurs français par des “violons” et qu’elles sont jouées sur le violon ou le luth. Cependant, le *Passameze pour les cornets* à 6 parties (n° 288) montrent que certaines pièces pouvaient être jouées par des bandes d’instruments à vent, ce que

confirment les manuscrits copiés plus tard par **Philidor** sur l'ordre de **Louis XIV**. Le manuscrit de la bibliothèque de **Cassel**¹ et celui de la bibliothèque de **Uppsala**² témoignent du rayonnement de ce répertoire à l'étranger.

Durant la première moitié du XVIIe siècle, le répertoire français pour le luth ou ensemble de luths se développe. **Nicolas Vallet** publie *Le secret des Muses* à Amsterdam en 1615 et **Jean-Baptiste Bésard** son *Novus partus* à Augsbourg en 1617. Bande de violons et luths sont utilisés dans les ballets de cour en vogue à la cour de **Louis XIII** et de son ministre le **Cardinal de Richelieu**. Le répertoire vocal de ces ballets se retrouve dans les recueils d'airs de cour, publiés par **Pierre I Ballard** et **Robert III Ballard**³, et le répertoire instrumental, les danses, dans les manuscrits pour le luth ou les *Vingt-quatre Violons*. Cette tradition du ballet de cour explique sans doute le goût prononcé des Français pour les divertissements dansés dans le futur opéra y compris dans la tragédie lyrique. **Lully**, arrivé en France en 1646, était lui-même danseur et ses toutes premières compositions, *Ballet du temps* (1654) et *Ballet des Plaisirs* (1655) s'inscrivent dans le droit fil de ses collègues des *Vingt-quatre violons*.⁴

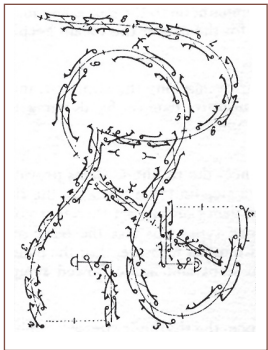
Les luthistes comme **Ennemond Gaultier** dit le Vieux (vers 1577-1651), son cousin **Denis Gaultier** (1603-1672), **François Dufaut** (vers 1604-vers 1672) ou les **Dubut** montrent le chemin aux clavecinistes. À côté d'une pavane, d'une *volte* (de Gaultier le Vieux) et d'une *gaillarde* (de Dubut le fils), se trouvent désormais dans ce répertoire des *allemandes*, *courantes*, *sarabandes*, *chaconnes*, *canaries* et *gigues*, danses omniprésentes dans le répertoire jusqu'au XVIIIe siècle. Certaines pièces de luth nous sont conservées dans des transcriptions pour le clavier⁵. **Jacques Champion de Chambonnières**, **Louis Couperin**, **Nicolas Lebègue** et **Jean-Henry d'Anglebert** fondent alors l'école française de clavecin qui va influencer de nombreux compositeurs européens à travers la suite française.

Jusqu'au milieu du siècle, les compositeurs ne regroupent pas encore leurs danses en *suite*. Les interprètes peuvent les regrouper selon leur goût. Progressivement, les compositeurs vont adopter une disposition comprenant quatre danses faisant alterner mouvements lents et rapides : *allemande*, *courante*, *sarabande* et *gigue*, et pouvant être précédées d'un *prélude* - dont le fameux *prélude non mesuré*, sorte d'improvisation notée dans un style arpégé très proche de celui du luth cultivé particulièrement par **Louis Couperin**, **Nicolas Lebègue** et **Jean-Henry d'Anglebert** - ou, plus tard, d'une *ouverture* ("à la française", bien entendu, à l'image de l'ouver-



✦ **Menuet
écriture
feuillet
vers 1657**

ture d'opéra lullyste). Peuvent être insérées à volonté entre ces quatre danses gavotte, menuet, passacaille ou chaconne, rigaudon, gaillarde, canaries, volte, branle, voire des pièces de caractère comme le magnifique Tombeau de Mr. De Blancrocher de Louis Couperin.



Menuet ✦
écriture
feuilleter
vers 1657

De nombreux compositeurs allemands jouent un rôle essentiel dans la transmission du style français en général et lullyste en particulier. Il semble que seuls **Georg Muffat** et **Johann Sigismund Kusser** se soient rendus en France. **Kusser** publie à Stuttgart, dès 1682, un premier recueil de *suites* à cinq parties puis, en 1700, un second à quatre parties⁶. **Muffat** publie, en 1695 et en 1698, deux recueils de *suites* d'orchestre. Il insère dans le deuxième⁷ des observations *Sur la manière de Jouër les airs de Balets à la Française selon la methode de feu Monsieur de Lully* qui sont encore précieuses aujourd'hui à qui veut interpréter la musique française de cette époque. De **Philipp Heinrich Erlebach** n'est conservé aujourd'hui qu'un seul recueil, *VI Ouvertures avec leurs suites*, publié en 1693. En montant sur scène, la suite s'enrichit de pièces de caractère avec des titres tels que *Les Chasseurs*, *Les Boiteux* ou *Les Satires*. Comme chez François Couperin, la danse peut aussi se dissimuler derrière une allégorie ou un portrait.

Plus accessible, le répertoire de clavecin permet une diffusion encore plus large de la *suite française*. Cependant, les quelques *suites* de **Dietrich Buxtehude** qui nous sont parvenues n'ont pas été publiées de son vivant. Elles sont conservées principalement dans le manuscrit **Ryge** de la Bibliothèque royale de Copenhague aux côtés de *suites* de **Nicolas Lebègue**. Nous ignorons si **Bach** a pu en prendre connaissance lors de son séjour de quatre mois à Lübeck, durant l'hiver 1705-1706. **Georg Boehm** - que **Johann Sebastian Bach** a connu lorsque, âgé de quinze ans, il était choriste à Saint Michel de Lunebourg - adopte pour ses onze *suites* pour le clavecin, comme **Buxtehude**, le schéma traditionnel *allemande, courante, sarabande, gigue*, substituant parfois une *ciacona* à la *gigue* (*suite n°4*) ou insérant curieusement un *preludium* entre la *gigue* et une *ciacona* (*suite n°1*). Selon **Ernst Ludwig Gerber**⁸, **Johann Caspar Ferdinand Fischer** était considéré comme l'un des meilleurs clavecinistes de son temps. Nous savons que **Bach** possédait des copies de certaines de ses œuvres. Nous ignorons si **Fischer** a vraiment séjourné en France⁹. Il publie une première fois le *Musicalisches Blumen-Büschlein* en 1696 sous le titre *Les Pièces de Clavessin* (en référence aux *Pièces de Clavessin*

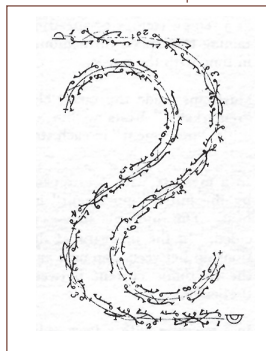
de Chambonnières publiées en 1670) puis le *Musicalischer Parnassus*, un recueil de neuf suites attribuées à chacune des neuf muses. En outre, il nous laisse huit suites d'orchestre, publiées en 1695 sous le titre *Le Journal de Printemps*, copiées par le bibliothécaire de **Louis XIV, Philidor**. Il est le seul compositeur étranger, avec **Cavalli**, à figurer dans cette illustre collection.

À côté des clavecinistes, nous devons citer le violiste **Ernst Christian Hesse**, qui étudia à Paris avec **Marin Marais** et **Antoine Forqueray**. Comme toute l'Europe, l'Allemagne adopte le style français. La viole de gambe est pratiquée par la plus haute aristocratie allemande. Un autre violiste (et violoniste) allemand, **Christian Ferdinand Abel**, occupe le poste de *Premier-Musicus* à **Köthen** sous la direction de **Bach**. Les deux musiciens sont assez intimes pour que ce dernier soit le parrain de **Sophie-Charlotte Abel** en 1720. On estime généralement que les trois sonates pour viole de gambe (*BWV 1027-1028-1029*) ont été composées pour **Abel**. Bien que celles-ci soient des sonates italiennes, il n'est pas invraisemblable que **Bach** ait eu connaissance, dès cette époque grâce à **Abel**, du répertoire français pour viole de gambe. Le violoncelliste **Christian Bernahrd Linike**, ne rejoint l'orchestre de **Köthen** qu'en 1726 soit trois ans après le départ de **Bach** pour Leipzig. Bien que Bach ait conservé des contacts avec **Köthen**, nous ignorons si les suites furent interprétées par Linike.

Le violoniste **Johann Paul von Westhoff** compte parmi les plus importants violonistes allemands de son temps au même titre que **Heinrich Ignaz Franz Biber** et **Johann Jakob Walther**. Il côtoie ce dernier plusieurs années à la *Hofkapelle* de Dresde. En 1684, il entreprend un voyage qui le mène en Italie, France, Allemagne du nord, Brabant et Flandres. Paraissent dans le *Mercure Galant* deux de ses sonates pour violon et basse continue (décembre 1682) et une *Suite pour le violon seul sans basse* (janvier 1683). Comme **Bach** et **von Westhoff** ont été, durant plusieurs années, au service de la cour de Saxe-Weimar, les *6 Suiten für Violine allein* (Dresde, 1696) de ce dernier sont considérées aujourd'hui comme le principal modèle de celles de **Bach**.

Considérant l'importance du style français dans la musique germanique au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, comment ne pas s'interroger sur la pratique de la danse française à cette époque ? En 1977, un article de l'hebdomadaire *Die Zeit*¹⁰, publié à l'occasion de la parution

✦ Menuet
écriture
feuillet
vers 1657



Francine
Lancelot et
Rudolph
Noureev
1984

simultanée chez des éditeurs allemands des deux côtés du rideau de fer de collections de fac-simile de traités de danse, explique que Leipzig devient, au début du XVIII^e siècle, la capitale allemande de la galanterie. La danse française de cour est vécue, par la bourgeoisie allemande, comme un moyen d'émancipation sociale. Paraît alors, à Leipzig, une floraison de traités. C'est le "Maître de danse" **Gottfried Taubert** qui joue le rôle central dans cette prise de conscience. Les danses allemandes sont alors considérées comme sauvages et barbares. Non seulement le bourgeois allemand apprend à danser mais, par là, il apprend aussi à faire danser les dames, à se tenir et à marcher noblement en société.

Le plus ancien traité allemand de danse française, *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst*, est publié en 1703, par "Maître" **Samuel Rudolph Behr** qui publie, en 1713, *L'art de bien danser oder : Die Kunst wohl zu tanzten*. Ce dernier ouvrage comprend la description de 34 ballets, inspirés de modèles versaillais, que Behr a créés pour la cour de Saxe et l'opéra de Leipzig. Ce sont les plus anciennes descriptions de ballets en langue allemande. Entre temps,

Johann Pasch, le plus ancien maître de danse saxon, qui a étudié à Paris avec Beauchamp, publie, en 1707, *Beschreibung wahrer Tanzkunst*. **Johann Leonhardt Rost**, célèbre dans toute l'Europe comme astronome, est le premier auteur de ballet amateur. En 1713, il publie, à Nuremberg, *Von der Nutzbarkeit des Tanzens*. En 1717, **Gottfried Taubert**, publie *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der Französischen Tanz Kunst* qui est encore réédité en 1747. Dans cet ouvrage, **Taubert** traduit *L'Art d'écrire la Danse* (1701) de **Raoul-Auger Feuillet** (vers 1660-1710) et présente des chorégraphies de **Feuillet** et **Louis Pécour**.



Dans un tel contexte, une question s'impose : peut-on danser sur les suites de **Bach** ? En avril 1984, à lieu,

au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, la création mondiale de *Bach-suite*, une chorégraphie de **Francine Lancelot** et **Rudolf Noureev** sur la *troisième suite pour violoncelle* interprétée par **Christophe Coin** : "c'est après avoir assisté à un spectacle consacré à **Rameau**"¹¹ que donnait la

compagnie “Ris & Danceries” à Versailles (et auquel participait **Wilfride Piollet** en artiste invité) que **Rudolf Noureev** a désiré s'essayer à la danse baroque. Il a sollicité la collaboration de **Francine Lancelot**, spécialiste des danses anciennes et directrice/chorégraphe de cette compagnie pour construire un solo qui ferait appel à la fois à la tradition et à l'inspiration¹²²”

Gérard Geay

⁽¹⁾ Publié en 1906 par **Jules Écorcheville**, un élève de **César Franck**, sous le titre *Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe Siècle français 1640-1670*. Fac-simile, New York, Broude Brothers, 1970.

⁽²⁾ **Jaroslav J. S. Mrázek**. *Seventeenth-Century Dance Music in Uppsala University Library...* Stockholm, Edition Reimers, 1976.

⁽³⁾ Voir **Laurent Guillo**, **Pierre I Ballard** et **Robert III Ballard**, Imprimeurs du Roy pour la musique (1599-1973). Sprimont, Mardaga, 2003.

⁽⁴⁾ Voir **Gérard Geay**. *Le style des Vingt-quatre violons et les premières compositions du jeune Lully*. Dans : *La naissance du style français 1650-1673*. Textes réunis par **Jean Duron**. Wavre, Mardaga, 2008, p. 115.

⁽⁵⁾ Voir **Johanne Couture**. *La belle homicide*. Disque early-music.com EMCCD-7758, enregistré en 2003.

⁽⁶⁾ À moins que la cinquième partie, la quinte de violon, ait été perdue.

⁽⁷⁾ *Suavioris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Secundum...* Passau, 1695. **Heinrich Rietsch**. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 1895.

⁽⁸⁾ *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790-1814.

⁽⁹⁾ D'après le **Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst**, **Fischer** aurait étudié le style lullyste à Schlackenwerth avec **Georg Blayer** qui serait le premier allemand connu à Paris pour ses compositions dans le style lullyste.

⁽¹⁰⁾ Sans auteur. *Die Revolution aus dem Körper*. DIE ZEIT ARCHIV. Ausgabe 14/1977. <http://www.zeit.de/1977/14/die-revolution-aus-dem-koerper> (consulté le 30 juillet 2012).

⁽¹¹⁾ **Rameau l'enchanteur** (1983) en collaboration avec le metteur en scène **Robert Fortune**.

⁽¹²⁾ *Les Étoiles et le ballet de l'Opéra*. Programme du Théâtre des Champs-Élysées, avril 1984.

Les raisons d'une nouvelle version des suites

Tête de
violoncelle
type XVII^e
Pierre
Jaquier

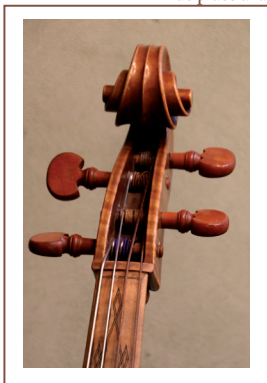
Dès le XVI^e siècle se constituent deux familles, (celle de la *viola da braccio*, issue du rebec, et celle de la *viola da gamba*, qui procède d'un instrument à cordes pincées, la *vihuela*). La famille des violes de gambe, considérées dans les cours italiennes de la Renaissance comme des instruments plus nobles que ceux de la famille des *viola da braccio*, sera mise en valeur et laissera peu de place à la basse de la famille du violon.

C'est à cette époque que le violon prendra sa forme définitive grâce aux grands luthiers tels qu'*Amati* puis *Guarneri* et *Stradivari*. Le modèle du violon italien n'évoluera plus dans sa forme jusqu'à aujourd'hui. En revanche, l'instrument s'adaptera par de continuelles transformations.

En France, la famille des violes de gambe résistera plus longtemps. Quand *André Maugars*, grand violiste français du début du XVII^e siècle et virtuose de l'improvisation harmonique, part en Italie pour retrouver les créateurs de son instrument, il comprendra que les Italiens sont passés à une autre esthétique et que le style italien a évolué : la naissance de l'opéra, la sonate instrumentale, l'engouement pour le clavecin et le violon annoncent un grand changement, et, par là même, la disparition de la famille des violes. Mais *Louis XIV* rejette l'influence de l'art italien ; désireux de créer un style spécifiquement français, il privilégie la viole, laquelle sera perfectionnée pour prendre une place encore très importante grâce à des maîtres tels que *Sainte Colombe*, *Marin Marais*,

Forqueray, qui lui donnent ses lettres de noblesse en en faisant un instrument virtuose, retardant ainsi l'usage du violoncelle à la cour de France.

La grande invention qui valorisa la basse de la famille du violon (instrument à quatre ou cinq cordes) eut lieu à la fin du XVII^e siècle : les grands luthiers italiens créent la réduction de la basse, jugée trop encombrante et peu maniable. L'instrument se tient entre les jambes. A l'origine, uniquement destiné à tenir le rôle de basse d'accompagnement, *il violoncello* parvient au



rôle de soliste avec des pièces de **Gabrieli**, **Frescobaldi**, et s'impose avec **Vivaldi** (1678-1741), qui lui dédie vingt-sept concertos et onze sonates avec la basse continue, et **Luigi Boccherini** (1734-1805), violoncelliste virtuose, qui le dote de concertos. Cependant, **Jean-Sébastien Bach**, qui a une grande admiration pour ses prédécesseurs - il transcrit des œuvres de **Pergolèse**, **Vivaldi**, **Corelli**, etc. - et aime particulièrement les coupleurs instrumentales, utilisera dans ses Cantates et Passions encore ces deux instruments inhabituels pour l'époque : la basse de viole et le violoncelle à cinq cordes, dit piccolo.

Trop proche de la basse de viole, le violoncelle aura longtemps souffert de la concurrence et de la comparaison avec l'instrument à frettes, lequel laissera définitivement la place à son rival au cours du XVIII^e siècle. L'instrument connaîtra des transformations régulières qui l'adapteront à l'évolution de la musique et des sensibilités. Il se stabilisera définitivement dans sa version à quatre cordes au XVIII^e siècle. **Jean-Sébastien Bach** sera sans doute le dernier compositeur à écrire pour la basse de violon à cinq cordes.

“Le Violoncelle est beaucoup plus aisé à jouer que la basse de violon des anciens, son patron étant plus petit, et par conséquent le manche moins gros, ce qui donne toute liberté pour jouer les basses difficiles, et même pour exécuter des pièces qui font aussi bien sur cet instrument que sur la viole...” Corette, Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa perfection, Paris, 1741.

— ✦ L'instrument baroque ✦ —

Nous n'analyserons pas ici tous les détails qui font la différence entre l'instrument d'aujourd'hui et l'instrument à l'époque de Bach. Chaque instrument étant en constante évolution, en constante transformation, il est difficile de décrire précisément les différences. Cependant, l'instrument actuel n'a évidemment pas les mêmes spécificités (renversement du manche, qui par un angle plus fermé donne une tension plus forte, barre d'harmonie plus tendue à l'intérieur de la caisse, abandon du boyau nu, tension plus forte des cordes, poids de l'instrument et de l'archet augmenté, nombre plus important de crins, etc.). Ces transformations, qui peuvent sembler indispensables à l'interprétation des textes musicaux



✦ tête de violoncelle piccolo
Pierre Jaquier

récents, sont des obstacles pour qui entend retrouver l'esprit du compositeur des époques plus reculées.

Dans l'art musical, le progrès technique n'est pas toujours synonyme d'amélioration : il faut surtout le comprendre comme une nécessité d'adapter l'instrument à des formes musicales en évolution constante.

Portrait
de Marin
Marais toile
d'André
Bouys
1704

— ✦ La suite à la française ✦ —

Pour l'œuvre qui nous occupe aujourd'hui, si **Jean-Sébastien Bach** choisit le violoncelle (à quatre et à cinq cordes) créé en Italie, il ne l'écrira pas sous la forme italienne de la sonate avec la basse continue, mais dans le pur esprit français de la suite instrumentale, dans le style des pièces des grands violistes à la cour du Roi-Soleil !

L'art de la suite instrumentale "à la française", créé au XVII^e siècle sous le règne de **Louis XIV**, est une forme évoluée de la suite à danser de la Renaissance, laquelle est construite selon un enchaînement de quelques pièces de danse épousant une structure bien définie, précédé en général d'un prélude. Jusqu'au milieu du XVII^e siècle, l'interprète se devait d'improviser sur ces danses comme il était en usage à l'époque (c'est l'art de la diminution). Désirant que la musique composée à la cour de France soit diffusée dans toute l'Europe afin d'étendre par l'art son influence dans le monde, **Louis XIV** imposa que de nombreux manuscrits soient copiés par **Philidor** et que toutes les compositions soient gravées par **Ballard** pour l'impression sur papier, seul moyen de diffusion à l'époque. Ainsi les variations et les doubles non improvisés remplacèrent les prestations très personnelles de l'artiste interprète-improvisateur.

Le modèle parfait de cette forme instrumentale est illustré par l'œuvre impressionnant du violiste du roi de France, **Marin Marais**, qui publia cinq livres de pièces de violes édités entre 1686 et 1725, et qui ne comprend pas moins de 584 pièces. Dans son Premier Livre, le violiste propose des préludes, courantes, fantaisies, allemandes, sarabandes, giges, etc. sans en imposer l'ordre. Ce recueil était bien destiné à un seul instrument capable de jouer aussi bien la basse que l'harmonie et la mélodie. Le compositeur n'ajoutera une basse continue que trois ans après la première édition. Dès le Second Livre, **Marais** va construire



plus précisément la suite “à la française”, enchaînant dans un ordre bien défini prélude, allemande, courante, sarabande, gigue, menuets, en y ajoutant des rondeaux, des caprices, des pièces de caractère et en y donnant d’entrée la basse continue.

Les pièces pour viole seule de son Premier Livre et particulièrement les doubles d’allemandes et de courantes nous apportent la quasi-certitude que *Jean-Sébastien Bach* fut influencé par ces compositions lorsqu’il écrivit ses Suites pour violoncelle seul. Cependant s’il est un compositeur très attentif à la tradition, il utilisera un instrument moderne pour l’époque et créera un nouveau langage musical basé sur le discours et non plus sur la danse, ouvrant les portes à l’expression classique.

— ◆ Un élément d’interprétation primordial ◆ —

Si le phrasé est un élément indispensable au discours baroque, l’ornementation en est la marque spécifique. Comme nous venons de le voir, l’art de la diminution dans l’Italie de la Renaissance sera le modèle de l’ornementation baroque pour toute l’Europe. Au XVII^e siècle en France apparaîtra un style d’ornementation nouveau, sorte d’apport de dentelle à la musique, avec ses tremblements, pincés, battements, ports de voix, plainte, balancement de main... Nous en avons encore l’exemple dans l’écriture imprimée des Pièces de viole, où *Marin Marais* note avec minutie tous ces ornements au moyen de petits signes (croix, virgules, traits ondulés...) au-dessus ou à côté des notes. L’un des plus remarquables, le flatterment ou balancement de main, appelé *vibrato* en Italie, est utilisé dans quelques pièces telles que les préludes, sarabandes, plaintes, tombeaux... Il va évoluer jusqu’à devenir peu à peu au XVIII^e siècle un moyen d’expression majeur pour les chanteurs, et deviendra à la fin du XIX^e siècle un parti-pris systématique lié à la technique vocale. Les instrumentistes cherchent toujours à prendre la voix humaine pour modèle, et c’est ainsi que le vibrato se trouvera intégré au jeu de presque tous les instruments dès le début du XX^e siècle, dénaturant par là même les œuvres du passé en obligeant, par exemple, le violoncelliste à éliminer les effets expressifs de l’archet au profit du jeu de la main gauche. Qui veut retrouver le langage original devra tenir compte de cet élément en privilégiant à nouveau le jeu de l’archet.



◆ *Enregistrement
Asfeld
Juin 2012*

Jean-Louis Charbonnier



Claire
Giardelli
par Etienne
charbonnier

L'avis de l'interprète

« Tout le long de mon parcours au Conservatoire National Supérieur de Paris, j'ai bien entendu étudié, et étudié encore les suites pour violoncelle. Grâce à mes professeurs, et aux écoutes successives de tous ces grands interprètes du violoncelle, j'ai pu intégrer Bach et ses suites dans la grande histoire de la musique pour violoncelle et le considérer comme le fondateur de tout le savoir violoncellistique. Il appartenait donc de fait comme un père à

toute la tradition, à toute la transmission que j'ai reçue. J'avoue à ce moment, et bien entendu rétrospectivement, que je le pensais surtout comme un grand universel qu'il est, plus qu'à un compositeur particulier, original, figurant pleinement la grande puissance d'une époque qui pourrait se suffire à elle-même.

C'est au superbe détour que m'a offert le métier, en jouant dans des productions baroques, que j'ai réalisé la formidable opportunité que j'avais de regarder à la loupe de son temps, en quelque sorte en me rapprochant de lui, **J.S. Bach** et ses suites.

Ma participation à de nombreux opéras (le retour d'Ulysse de Monteverdi, Platée de Rameau, Xerxes de Haendel...) ainsi que dans les *Cantates* et *Passions* de **Bach** où je tenais la partie de basse continue (rôle bien souvent sous-estimé par les violoncellistes) et tous ces ouvrages ont mis en évidence l'importance de cette place dans la musique baroque : *connivence avec les chanteurs, base de l'harmonie, souplesse du jeu, dynamisme de l'archet, soutien de la mélodie, influence de la danse...*, autant d'éléments fondamentaux du jeu baroque.

De cette expérience, une nouvelle approche de la musique est née pour moi, donnant un rôle primordial à l'archet, cherchant dans toute musique son rythme, sa structure, son dynamisme, donnant à chaque mélodie un phrasé pour construire le discours musical.

L'œuvre de **Bach**, emprunte de toute l'histoire de la danse, est novatrice tout en restant dans le style baroque, elle ouvre par son langage sur une nouvelle expression qui influencera ses successeurs.

Avec les concerts, mon interprétation des Suites s'est construite au regard de toutes ses découvertes et a pris sa forme actuelle.

Pourquoi me décider à les graver ?

J'en ressens le besoin et l'envie comme pour poser devant moi ce travail, le regarder, y réfléchir à nouveau, puis continuer le voyage... »



✦ *Enregistrement
Asfeld
Avril 2012*

Claire Giardelli

Après ses études au conservatoire de **Rouen**, avec **Robert Duval** puis au *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* dans la classe de **Bernard Michelin**, **Claire GIARDELLI** obtient en 1974 un *Premier Prix de violoncelle* puis en 1975 *de musique de chambre*. Elle s'est très vite signalée par sa maîtrise du violoncelle baroque. La plupart des chefs et des grandes formations de musique ancienne font appel à elle aussi bien en tant que musicienne d'orchestre que comme soliste ou continuiste : **Jean-Claude Malgoire** et *La Grande Ecurie* et *La Chambre du Roy*, **Philippe Herreweghe** et *La Chapelle Royale* et *L'Orchestre des Champs Elysées*, **Marc Minkowski** et *Les Musiciens du Louvre*, **Mirella Giardelli** et *l'Atelier des Musiciens du Louvre*, **Gustav Leonhardt**, **René Jacobs**, **Sigiswald Kuijken**, **Ton Koopman** et *l'Orchestre Baroque d'Amsterdam*, **Jordi Savall** et *Hesperion XXI*, **Gilbert Bezzina** et *l'Ensemble baroque de Nice*, **Jean Tubéry** et *la Fenice*. Elle apparaît aux côtés de ces chefs tant lors de concerts et festivals que dans une abondante discographie. Plusieurs chanteurs ont fait appel à ses talents de continuiste, notamment **Henri Ledroit**, **Agnès Mellon** et **James Bowman**. Elle donne de nombreux concerts de musique de chambre avec **Jean-Claude Veilhan**, **Florence Malgoire**, **Alice Pierrot**, **Danielle Salzer**... Par ailleurs avec ses sœurs Catherine et Mirella, elle a créé le « *Trio Giardelli* » qui s'est fait



◆ Claire Giardelli à Asfled - Avril 2012

une spécialité de présenter sur instruments d'époque les œuvres en trio pour piano, violon et violoncelle dans un répertoire qui comprend entre autres **Haydn, Mozart, Beethoven** et **Schubert**.

Assistante de **Christophe Coin** au **CNSM de Paris** en 2000-2001, elle est nommée *professeur de violoncelle baroque* au **CNSM de Lyon** en septembre 2001.

Ses activités ne se limitent pas au violoncelle baroque et à la musique ancienne. Depuis 1976, elle fait partie du *Quatuor Elyséen* qui s'est signalé par de nombreux concerts et enregistrements d'œuvres du 19^e et 20^e siècles : **Castillon, Chausson, Brahms** (enregistrement de l'intégrale des quatuors pour piano), **Saint-Saëns, Fürtwangler** (premier enregistrement mondial du quatuor).

Claire Giardelli a enregistré en avril 2012 pour la Société *Ligia Digital*, dans la superbe *église baroque d'Asfeld en forme de viole de gambe*, les Six suites pour violoncelle seul de **J.S.Bach**. Coffret Lidi 0105248-12 distribution *Harmonia Mundi*.



★ **Claire
Giardelli
1988**



Pierre Jaquier et Claire Giardelli
dans l'atelier de Cucurron

Les instruments



Les violoncelles utilisés par Claire Giardelli pour cet enregistrement sont des instruments construits par le luthier Pierre Jaquier.

Restaurateur au Musée de la musique à Paris et à celui de Nuremberg, Pierre Jaquier a créé, depuis l'obtention de son diplôme de lutherie, à Mittenwald, en 1973, pas loin de cent cinquante instruments (violons, violoncelles, violes, barytons, lirones, arpeggiones, contrebasses de viole...), dont la plupart sont utilisés par les plus grands spécialistes de la musique baroque. De par leur excellence, les instruments sortis des mains de Pierre Jaquier n'ont rien à envier à leurs frères « authentiques », ceux dont rêvent souvent les interprètes.

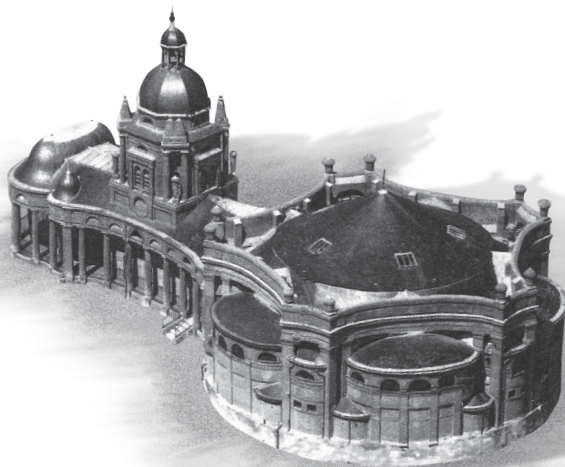
Le violoncelle utilisé pour l'interprétation des cinq premières suites est l'instrument dessiné par Pierre Jaquier pour son diplôme de luthier à Mittenwald. En 1975, pour la réalisation baroque de l'instrument, il a copié les éléments (manche, cordier, chevalet...) d'un violoncelle de Stradivarius gardés précieusement par Chardon, luthier rue de Rome à Paris.

L'instrument utilisé pour la sixième suite est un violoncelle à 5 cordes dit « violoncelle piccolo » par l'ajout d'une corde aiguë supplémentaire.

✦ *violoncelles
baroques
Pierre Jaquier*



Asfeld et l'église Saint-Didier



*Eglise Saint Didier inaugurée en 1684
et restaurée entre 1994 et 2010*



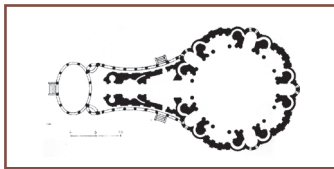
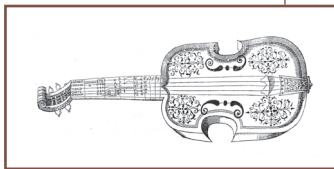
Asfeld est un petit village à 25 kilomètres au nord de *Reims*, dans le sud des Ardennes. Dans ce village trône l'église *Saint-Didier*, chef-d'œuvre d'architecture et curiosité admirable par sa singularité. Cette église est en forme d'instrument de musique, et plus particulièrement en forme de viole de gambe !

C'est en 1671 que *Jean-Jacques de Mesmes, comte d'Avaux*, racheta le village d'Ecry pour arrondir son fief. Il lui donna son nom (ce n'est qu'en 1728 que ce village deviendra Asfeld).

Le comte promit à l'archevêque de *Reims* de reconstruire la vieille église d'Ecry ruinée par l'âge et les guerres incessantes depuis un siècle. Il tint sa promesse au-delà de toute espérance.

Il voulait un bâtiment capable de perpétuer son nom dans la postérité. Il s'adressa à un Dominicain, célèbre architecte du Roi, le frère *François Romain*, qui sera assisté par l'architecte *Fleury*. Toute en briques, ceinte de colonnades, couronnée de dômes, l'église *Saint-Didier*, un chef-d'œuvre de l'art baroque ! Son plan, inspiré des édifices de l'Italie baroque, nous ramène encore au fait que c'est d'Italie, justement, que nous vint la tenue définitive de la *viola da gamba*. Selon le vœu fervent de l'architecte et du commanditaire de l'époque, du chœur de l'église *Saint-Didier* devait monter jusqu'au Ciel la voix humaine, prières, chants et musique confondus : quoi de plus naturel, alors, que d'enregistrer dans cette magnifique «casse de résonance», le chef d'œuvre de *Jean-Sébastien Bach*.

✦ viole de
«l'Harmonie
Universelle»
de Marin
Mersenne
1636



Plan de l'église Saint Didier 1684 ✦

A Brief History of Seventeenth Century

— ♦ Music and Dance ♦ —

At the beginning of the Seventeenth Century, French dances, along with those from England, Italy and Spain, were well-known in Germany, as is reflected by the celebrated *Terpsichore, Musarum aoniarum quinta* (Wolfenbüttel, 1612) by **Michael Praetorius**, one of the most famous German composers of his time. This collection includes 312 dances with four, five and six parts. In his dedication to **Duke Heinrich Julius, Praetorius** explains that these dances and songs were purchased by the French ballet master of the court, **Antoine Émeraud**, and that he had arranged them with four or five parts. Actually, in his collection Praetorius made a distinction between these arranged pieces and the original compositions by **Pierre Francisque Caroubel**, a violinist at the French court who would stay for a short while in Wolfenbüttel. In his preface, Praetorius specifies that these dances were written for French dancers by “violins” and they are played on the violin or the lute. However, *the Passameze pour les cornets with 6 parts* (no 288) shows that some pieces could be played by sections of wind instruments, which confirms the manuscripts copied later by **Philidor** at the behest of **Louis XIV**. The manuscript from Cassel Library and the one from Uppsala Library bear testament to the influence of this repertoire abroad. During the first half of the Seventeenth Century, the French repertoire for the lute or ensemble of lutes expanded. **Nicolas Vallet** published *Le Secret*

des Muses in Amsterdam in 1615 and **Jean-Baptiste Bésard** his *Novus Partus* in Augsburg in 1617. A section of violins and lutes was used in the court ballets in vogue at the court of **Louis XIII** and his minister, **Cardinal de Richelieu**. The vocal repertoire of these ballets can be found in the collections of court arias, published by **Pierre I Ballard** and **Robert III Ballard**, and the instrumental repertoire and dances in the manuscripts for lute and the *Vingt-quatre Violons* (Twenty-Four Violins). This tradition of the court ballet undoubtedly explains the fondness the French would have for dance-based entertainment in future opera, including lyric tragedy. **Lully**, who had arrived in France in 1646, was himself a dancer and his very first compositions, *Ballet du temps* (1654) and *Ballet des Plaisirs* (1655) are in line with those of his colleagues in the *Twenty-Four Violins*.

Lutenists such as, **Ennemond Gaultier** dit le Vieux, his cousin **Denis Gaultier**, **François Dufaut** and the Dubuts led the way for harpsichordists. Alongside a *pavane*, a *volta* (by Gaultier le Vieux) and a *galliard* (by Dubut the son), one could find *allemandes*, *courantes*, *sarabandes*, *chaconnes*, *canaries* and *gigues* in this repertoire, all dances ever-present until the Eighteenth Century. Some pieces for the lute have been preserved in the transcriptions for keyboard. **Jacques Champion de Chambonnières**, **Louis Couperin**, **Nicolas Lebègue** and Jean-Henry d'Anglebert, then founded the French School of Harpsichord which would influence many European composers through the *French suite*.

Until the middle of the century, composers did not group their dances together into suites. Performers could compile them into an order they found to their liking. Gradually, composers would adopt an arrangement including four dances alternating slow and fast movements : *allemande*, *courante*, *sarabande* and *gigue*, which could be preceded by a *prelude* - including the famous *unmeasured prelude*, a sort of written down improvisation in an arpeggio style very similar to that of the lute, particularly cultivated by **Louis Couperin**, **Nicolas Lebègue** and **Jean-Henry d'Anglebert** - or, later on, an *overture* ("French-style," naturally, just like the Lullyan opera). In between these four dances, a *gavotte*, *minuet*, *passacaille*, or a *chaconne*, *rigaudon*, *galliard*, *canarie*, *volta*, *branle*, even character pieces such as the magnificent *Tombeau de Mr. De Blancrocher* by **Louis Couperin**.

Many German composers played a crucial role in conveying the French style in general and that of Lully in particular. It seems that only **Georg Muffat** and **Johann Sigismund Kusser** went to France. In 1682 in Stuttgart, **Kusser** published a first collection of *suites* with five parts; then, in 1700, a second one with four parts. In 1695 and 1698, **Muffat** published two collections of orchestra suites. In the second, he inserted observations about *how to play arias from French-style ballets according to the method of the late Monsieur de Lully*. These are still valuable today for anyone who wishes to perform French music from this era. Only a single collection by **Philipp Hein-**

rich Erlebach is left to us today, *VI Overtures with Their Suites*, published in 1693. When performed on stage, the suite is enriched by character pieces with titles such as *The Hunters*, *The Lame* and *The Satires*. As with **François Couperin**, the dance may also be concealed behind an allegory or portrait. As it was more accessible, the harpsichord repertoire allowed for a wider dissemination of the *French suite*. However, the few suites by **Dietrich Buxtehude**, which have come down to us, were not published in his lifetime. They are mainly kept in the Ryge manuscript at the Royal Library in Copenhagen along with suites by **Nicolas Lebègue**. We do not know whether Bach had a chance to read them during his stay in Lübeck in the winter of 1705-1706. **Georg Boehm** - whom **Johann Sebastian Bach** had known when he was a fifteen-year-old choirboy at Saint Michael's School in Lüneburg - adopted, as did Buxtehude, the traditional arrangement for his eleven suites for the harpsichord : *allemande*, *courante*, *sarabande*, *gigue*, sometimes substituting a *ciacona* for a *gigue* (suite No 4) or curiously inserting a *preludium* between the *gigue* and a *ciacona* (suite No 1). According to **Ernst Ludwig Gerber**, **Johann Caspar Ferdinand Fischer** was considered to be one of the best harpsichordists of his time. We know that **Bach** owned copies of some of his works. We do not know whether **Fischer** had really stayed in France. He published *Musicalisches Blumen-Büschlein* for the first time in 1696 under the title of *Les Pièces de Clavessin* (in reference to *Pièces de Clavessin* by

Chambonnières published in 1670) followed by *Musicalischer Parnassus*, a collection of nine *suites* dedicated to each of the nine Muses. Furthermore, he left us eight orchestra *suites*, published in 1695 under the title of *Le Journal de Printemps*, copied by Louis XIV's librarian, Philidor. But for **Cavalli**, he is the sole foreign composer to figure in this illustrious anthology.

Besides the harpsichordists, we should mention the viol player **Christian Hesse** who studied in Paris with **Marin Marais** and **Antoine Forqueray**. As did all Europe, Germany adopted the French style. The viola da gamba was played by the highest German aristocracy. Another German viol player (and violinist) **Christian Ferdinand Abel** occupied the position of *Premier-Musicus* in Köthen under the baton of **Bach**. The two musicians were close enough for Bach to become godfather to **Sophie-Charlotte Abel** in 1720. It is generally supposed that the three sonatas for viola da gamba (BWV 1027-1028-1029) were composed for **Abel**. Even though these are Italian sonatas, it is not implausible for Bach to have been familiar with the French repertoire for viola da gamba by this time, thanks to **Abel**.

The violinist, **Johann Paul von Westhoff**, is among one of the most noteworthy German violinists of his time, on a par with **Heinrich Ignaz Franz Biber** and **Johann Jakob Walther**. He mixed with the latter for several years at the Hofkapelle in Dresden. In 1684, he embarked on a journey which took him to Italy, France, North Germany, Brabant and Flan-

ders. *Two of his sonatas for violin and basso continuo* (December, 1682) and a *Suite for Solo Violin without Bass* (January, 1683) appeared in the *Mercure Galant*. As **Bach** and **von Westhoff** had been in the service of the court of Saxe-Weimar for several years, the 6 *Suiten für Violine allein* (Dresden, 1696) by **von Westhoff** are today deemed to be the principal archetype for Bach's *suites*.

Considering the importance of the French style in Germanic music at the turn of the Nineteenth Century, how could we not wonder about French dance in that era? In 1977, the weekly magazine *Die Zeit* published an article to coincide with the simultaneous release by German publishing houses on both sides of the Iron Curtain of facsimile collections of treatises on dance. It explains that Leipzig became the German capital of the gallant style at the beginning of the Eighteenth Century. French court dance was practiced by the German middle class as a means of social emancipation. A plethora of treatises came out at that time in Leipzig. It was the "Dance Master," **Gottfried Taubert**, who played a central role in this new awareness. At the time, German dances were deemed to be wild and barbarian. Not only would the German middle class man learn how to dance, but in doing so, he would also learn how to dance with ladies, behave, and move in society with dignity.

The oldest German treaty on French dance, *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst*, was published in 1703 by "Master" **Samuel Rudolph Behr** who brought out *L'art de bien danser oder : Die Kunst*

wohl zu tantzen in 1713. This book included a description of thirty-four ballets, inspired by the Versailles models, which Behr had composed for the Court of Saxe and the Leipzig opera house. These are the oldest descriptions of ballets in the German language. Meanwhile, **Johann Pasch**, the oldest master of Saxon dance, who had studied in Paris with Beauchamp, published *Beschreibung wahrer Tantzkunst* in 1707. Johann Leonhardt Rost, renowned as an astronomer throughout Europe, was the first amateur author on ballet. In 1713, he brought out *Von der Nutzbarkeit des Tantzens* in Nuremberg. In 1717, **Gottfried Taubert** published *Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz Kunst*, which was republished in 1747. In the book, **Taubert** translates *L'Art d'écrire la Danse* (1701) by **Raoul-Auger Feuillet** and presents choreographies by **Feuillet** and **Louis Pécour**.

Within such a context, one question has to be asked: can one dance to Bach's Suites? In April, 1984, at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the world premiere of **Bach** Suite took place with choreography by **Francine Lancelot** and **Rudolf Nureyev** to the Third Suite for Cello performed by **Christophe Coin**: "It was after having gone to a show dedicated to **Rameau**, performed by the "Ris & Danceries" Company in Versailles (and in which Wilfride Piollet took part as a guest artiste), that **Rudolf Nureyev** wanted to try Baroque dance. He sought the assistance of **Francine Lancelot**, a specialist in historical dance and director/choreographer of that company,

to create a solo performance which would simultaneously call on tradition and innovation."

The Reasons behind a — ♦ New Version of the Suites ♦ —

In the Sixteenth Century, the viol divided into two families: the viola da braccio, derived from the rebec; and the viola da gamba, which originated from the plucked string instrument, the vihuela. In the courts of Renaissance Italy, the family of viols which were considered to be more prestigious than those of the viola da braccio family, would be focused on and leave little room for the bass of the violin family. The pre-eminence of viols would prevail for almost a century. Indeed, in Spain at the end of the Fifteenth Century, a five-stringed instrument appeared called the vihuela de arco, a synthesis of the vihuela de mano and the bowed vielle. The unusual way the bow is held by the horsehair results from its guitar-like position on the lap.

It was in Sixteenth Century Italy that the instrument was placed between the legs, "in the Italian fashion" – hence its name the viola da gamba, differentiating it from the viola da braccio - and that a sixth string was added. It was also at this time that all sizes in the family appeared, from the treble to the double bass, including the tenor and bass instruments in between. The technique which is identical for every register, makes it possible for the instrumentalist to play all these instruments.

This modern instrument (at that time), with nume-

rous harmonic possibilities, which can also double voices and form a consort, would flood all the courts of Europe, especially in England where during the reign of Elizabeth the First, it would experience its Golden Age with countless composers, luthiers and players.

It was during this same era that the violin took on its definitive shape thanks to illustrious luthiers such as Amati, Guarneri and Stradivari. As regards its shape, the design of the Italian violin would not change up to the present day. However, the instrument would evolve through constant modifications.

In France, the viol would hold out for longer. André Maugars was an eminent French viol player of the early Seventeenth Century and a virtuoso in harmonic improvisation. When he left for Italy to meet the creators of his instrument, he realised that the Italians had moved on to another aesthetic and that the Italian style had evolved: the birth of opera, instrumental sonatas, and a passion for the harpsichord and violin heralded a great change, and at the same stroke, the disappearance of the viol family. However, Louis XIV rejected the influence of Italian art. Eager to create a specifically French style, he gave preference to the viol, which would be perfected, taking a most important place once again thanks to such masters as Sainte Colombe, Marin Marais and Forqueray. They gave it its pedigree by making it into a virtuoso instrument, thus delaying the use of the cello at the French court.

The great invention which would highlight the bass of

the violin family (a four or five-stringed instrument) took place at the end of the Seventeenth Century: the great Italian luthiers created a reduced version of the bass, which was viewed as too cumbersome and hard to handle. The instrument stood between the legs. Il violoncello was only originally intended to perform the role of bass accompaniment but took on the role of a solo instrument with pieces by Gabrieli and Frescobaldi. It established its position with Vivaldi (1638-1741), who dedicated twenty-seven concertos and eleven sonatas to it with basso continuo; and Luigi Boccherini (1734-1805), a virtuoso cellist who wrote concertos for the instrument.

As the cello was too similar to the bass viol, it would long suffer from competition and comparison with that fretted instrument which would permanently cede its position to its rival over the course of the Eighteenth Century. The instrument would undergo regular modifications adapting it to the development of music and sensibilities. It would definitively crystallise into its four-string form in the Eighteenth Century with Johann Sebastian Bach undoubtedly being the last composer to write for the five-string bass.

“The cello is much easier to play than the bass violin of our predecessors as it is of a smaller size and accordingly the neck is smaller which gives one complete freedom to play difficult bass lines and even to perform pieces which are as suitable on this instrument as on the viol...” CORETTE, “Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa perfection,” (The Theoretical and

Practical Method to Learn the Cello Quickly in All Its Perfection) Paris, 1741.

The Baroque Instrument

We shall not analyse herein all the details differentiating the instrument of today from the one of Bach's era. As every instrument is constantly changing, continually transforming, accurately describing the differences is tricky. However, the current instrument obviously does not have the same specificities (tilting back of the neck, giving higher tension through a tighter angle; a tauter bass bar inside the body; the abandoning of plain gut; higher string tension; increased weight of instrument and bow; more horsehair, etc.). These modifications, which may seem essential for the performance of recent musical scores, are obstacles for anyone who is intent on recapturing the spirit of the composer from more remote epochs.

In musical art, technical progress is not always synonymous with improvement: above all, they should be understood as a necessity to adapt the instrument to constantly changing musical forms.

Johann Sebastian Bach and the Cello

The viol was no longer in vogue in Germany at the beginning of the Eighteenth Century. However, Johann Sebastian Bach had great admiration for his predecessors, having transcribed works by Pergolesi, Vivaldi, Corelli, etc., so, despite the preferences of his era, liked the bass viol and the five-string cello known as the piccolo.

The French-style Suite

As for the work we are discussing today, although Johann Sebastian Bach chose the four and five-stringed versions of the cello created in Italy, he did not write it into the Italian-style sonata with basso continuo. He composed in the purest French spirit of the instrumental suite in the style of pieces by the great viol players at the Sun King's court! The art of the "French-style" instrumental suite, created in the Seventeenth Century during the reign of Louis XIV, is an evolved form of the dance suite from the Renaissance. This was arranged using a series of several dance pieces embracing a well-defined structure, generally preceded by a prelude. Up until the middle of the Seventeenth Century, the performer had to improvise on these dances as was customary at the time. (This was the art of diminution.) Louis XIV wanted the music composed at the French court to be disseminated all over Europe in order to spread his influence throughout the world by the means of art, and required all compositions to be engraved for printing onto paper, the only means of dissemination at the time. Hence, non-improvised variations and doubles would replace the very personal performances of the improvising musician.

The perfect example of this instrumental form is illustrated by the impressive works of the French King's viol player, Marin Marais, who published five books of viol pieces between 1686 and 1725, including no less than 584 works. In his First Book, the viol player proffers preludes, courantes, fantasias, al-

lemandes, sarabandes, giges, etc., without imposing an order. This collection was indeed intended for a sole instrument capable of playing the bass as well as the harmony and melody. The composer would only add a basso continuo three years after the first edition.

From the Second Book onwards, Marais would build a more specific “French-style” suite, linking prelude, allemande, courante, sarabande, gigue and minuets in a clearly defined sequence, adding rondeaux, caprices, and character pieces, as well as introducing the basso continuo.

The pieces for solo viol from his First Book and especially the allemande and courante doubles, give us some sense of certainty that Johann Sebastian Bach was influenced by these compositions when he was writing his Suites for Solo Cello.

An Essential Factor in Performance

Although phrasing is an essential factor in Baroque discourse, ornamentation is its specific hallmark. As we have just seen, the art of diminution in Renaissance Italy would be the model for Baroque ornamentation throughout Europe.

In Seventeenth Century France, a new style of ornamentation would appear: like adding lace to music with its trilling, pincés, battements, appoggiatura, plainte, balancement de main, and so on. We still have an example of this in the printed writing of *Pièces de Viole*, wherein Marin Marais meticulously notes all these ornaments using small signs (crosses, commas, wavy lines, etc.) above or beside the notes.

One of the most remarkable ornaments, the flattement or balancement de main, called vibrato in Italy, is used in a few pieces such as the preludes, sarabandes, plaintes, tombeaux, and so on. It would evolve until in the Eighteenth Century it gradually became a major form of expression for singers, becoming a routine concept associated with vocal technique at the end of the Nineteenth Century.

Instrumentalists always seek to take the human voice as an example and this is how vibrato came to be incorporated into the playing of almost all instruments from the beginning of the Twentieth Century onwards, misrepresenting in turn the works of the past by obliging, for instance, the cellist to eliminate the bow's expressive effects in favour of left-hand playing.

Anyone seeking to rediscover the original language has to take this factor into consideration by giving precedence to bow playing once again.

— ◆ Claire Giardelli ◆ —

Following her studies at the Conservatoire of Rouen, then at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Claire Giardelli obtained First Prize for Cello in 1974 and another in 1975 for chamber music. She distinguished herself for her mastery of Baroque cello.

Most conductors and large ensembles playing early music call upon her as an orchestra musician as well as a soloist and continuo player: Jean-Claude Mal-

goire and La Grande Ecurie and La Chambre du Roy, Philippe Herreweghe and La Chapelle Royale and L'Orchestre des Champs Elysées, Marc Minkowski and Les Musiciens du Louvre, Mirella Giardelli and l'Atelier des Musiciens du Louvre, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Ton Koopman and the Amsterdam Baroque Orchestra, Sigiswald Kuijken and La Petite Bande, Jordi Savall and Hesperion XXI.

She plays alongside these conductors both at concerts and festivals as well as in numerous recordings. Several singers have also called upon her talents as a continuo player, most notably, Henri Ledroit, Agnès Mellon and James Bowman. She gives many concerts of chamber music with Jean-Claude Veilhan, Florence Malgoire, Alice Pierrot, Danielle Salzer, et al. In addition, she has formed the “Trio Giardelli” with her sisters Catherine and Mirella, which specialises in showcasing trio works for piano, violin and cello on period instruments in a repertoire which includes such composers as Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert.

Working as assistant to Christophe Coin at the CNSM of Paris in 2000-2001, she was appointed Professor of Baroque Cello at the CNSM of Lyons in September, 2001.

Her activities are however not confined to Baroque cello and early music.

— ✦ The Instruments ✦ —

The cellos used by Claire Giadelli for this recording are instruments constructed by the luthier, Pierre Jacquier.

Pierre Jacquier is a restorer at the Museums of Music in Paris and Nuremberg. Since he obtained his degree in lutherie in Mittenwald in 1973, he has made almost one hundred and fifty instruments (violins, cellos, viols, barytons, lirones, arpeggiones, bass viols, and so on), of which most are used by the greatest specialists in Baroque music. By virtue of their excellence, the instruments created by the hands of Pierre Jacquier have nothing wanting in comparison with their “authentic” siblings, the instruments of which performers often dream.

The cello used for the performance of the first five suites is the instrument designed by Pierre Jacquier for his degree in lutherie in Mittenwald. In 1975, to replicate the Baroque creation of the instrument, he copied the individual parts (neck, tailpiece, bridge, etc.) of a Stradivarius cello carefully preserved by Chardon, a luthier in Rue de Rome, Paris.

The instrument used for the sixth suite is a five-string cello called the “piccolo cello” through the addition of an extra top string.

Since 1976, she has been a member of the Quatuor Elyséen which has distinguished itself with many concerts and recordings of works from the Nineteenth and Twentieth Centuries: Castillon, Chausson, Brahms (recording of the complete piano quartets), Saint-Saëns, Fürtwangler (the world premiere recording of the quartet).

