

Rameau

PIÈCES POUR CLAVECIN



**BERTRAND
CUILLER**



RAMEAU (1683-1764)

CD1

Premier livre de pièces de clavecin (1706)

1- Prélude	3'56
2- Allemande	5'00
3- 2 ^e Allemande	2'00
4- Courante	2'15
5- Gigue	2'38
6- 1 ^{ère} et 2 ^e Sarabandes	3'29
7- Vénitienne	2'07
8- Gavote	1'39
9- Menuet	1'23

Pièces de Clavessin (1724)

10- Allemande	3'53
11- Courante	1'47
12- Giges en Rondeau	4'12
13- Le Rappel des Oiseaux	1'59
14- Rigaudons	1'08
15- Musette en rondeau	2'24
16- Tambourin	1'12
17- La Villageoise	2'53
18- Les Tendres Plaintes	3'44
19- Les Niais de Sologne	5'50
20- Les Soupirs	4'37
21- La Joyeuse	1'25
22- La Follette	1'35
23- L'Entretien des Muses	5'11
24- Les Tourbillons	3'09
25- Les Cyclopes	3'11
26- Le Lardon	0'41
27- La Boiteuse	0'38
28- La Dauphine (1747)	4'20

CD2

Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (1726-1727)

1- Allemande	8'23
2- Courante	4'07
3- Sarabande	3'19
4- Les trois Mains	3'38
5- Fanfarinette	3'24
6- La Triomphante	1'39
7- Gavotte et Doubles	7'21
8- Les Tricotets	2'12
9- L'Indifférente	1'58
10- Menuets	2'14
11- La Poule	5'05
12- Les Triolets	4'50
13- Les Sauvages	2'07
14- L'Enharmonique	5'46
15- L'Égyptienne	3'05

Pièces pour clavecin seul extraites des Pièces de clavecin en concerts"

16- La Livri	3'15
17- L'Agaçante	2'32
18- La Timide	6'09
19- L'Indiscreète	1'45

Cet enregistrement a été réalisé dans la Bibliothèque musicale François Lang à Royaumont. Bertrand Cuiller est en résidence à Royaumont de 2014 à 2016.

Enregistrement réalisé à Royaumont du 3 au 6 janvier et du 19 au 20 mai 2014 / Prise de son, direction artistique : Hugues Deschaux / Montage : Hugues Deschaux et Olivier Rosset / Clavecin français de Philippe Humeau, préparé et accordé par Jean-François Brun / Photos : Jean-Baptiste Millot / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico
Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2015 MIRARE, MIR 266



Du salon à la scène : les *Pièces de clavecin* de Jean-Philippe Rameau

S'il est aujourd'hui de plus en plus universellement fêté au travers de l'invention foisonnante d'une production lyrique que les interprètes de notre temps semblent redécouvrir sans cesse avec un ébahissement croissant, si les ensembles de musique de chambre sont de plus en plus nombreux à faire leur miel de ses *Pièces de clavecin en concerts* (1741), les *Pièces de clavecin* de Jean-Philippe Rameau demeurent quelque peu délaissées, notamment au profit de transcriptions d'airs et de danses extraits de ses opéras, pratique qui suit l'exemple donné par le compositeur lui-même, puisqu'il livra sa propre mise en « Pièces de Clavecin » des Symphonies de ses *Indes galantes* représentées en 1735. Pourtant, quiconque aborde ces trois recueils publiés sur une période d'une vingtaine d'années peut y percevoir le cheminement d'un musicien en train de forger les armes qui feront de lui un des acteurs majeurs, même si parfois violemment contesté, d'un renouvellement en profondeur de la musique française du XVIII^e siècle, autant qu'y ressentir les évolutions esthétiques qui marquèrent son époque et dont les autres arts apportent également un vivant témoignage.

« Toute son âme & son esprit étoient dans son clavecin ; quand il l'avoit fermé, il n'y avait plus personne au logis »¹, ces mots extraits d'une lettre du compatriote et ami de Rameau, Alexis Piron, avec lequel il collabora dans le cadre de pièces écrites pour le Théâtre de la foire, constituent déjà, en soi, une invite à aller y regarder de plus près, d'autant, rappelons-le, que la carrière lyrique du Dijonnais ne débuta réellement qu'avec la déflagration d'*Hippolyte et Aricie* en 1733, ce qui désigne son œuvre pour clavier comme un jalon essentiel pour connaître le

« Rameau d'avant Rameau », même si nous verrons que sa personnalité singulière s'y affirme très tôt et qu'il ne tarde pas à y être pleinement et authentiquement lui-même. C'est d'ailleurs avec son *Premier livre de pièces de clavecin*, publié en 1706 lors de son premier séjour parisien, qu'il se présente au public. Cette carte de visite en dix pièces en la mineur et majeur se présente, de par sa structure qui propose une suite de danses, comme un hommage à la tradition, mais on s'aperçoit, dès le *Prélude* qui l'ouvre, que l'auteur souhaite la tenir à distance en lui imprimant sa marque propre ; ainsi, si la première section de cette pièce est écrite, à la manière des clavecinistes de la génération précédente, tels Louis Couperin ou Jean Henry d'Anglebert, de façon non mesurée, constituant la seule contribution de Rameau à un genre vers lequel il se gardera ensuite soigneusement de revenir, la seconde adopte un caractère nettement dansant qui catapulte le morceau vers une esthétique plus théâtrale qui ne manquera pas d'affleurer ensuite à plusieurs reprises dans le déroulement de ce *Premier livre*, comme, par exemple, dans la *Courante*, la *Gigue* ou la *Gavotte*. D'une certaine façon, on peut dire que le compositeur ne convoque l'héritage du clavecin français que pour démontrer qu'il en connaît les règles et lui signifier, dans le même temps, un ostensible congé. La huitième pièce de cet *opus primum*, intitulée *Vénitienne*, joue également sur le double registre de l'hommage et de la volonté d'ouvrir des voies nouvelles. Peut-être cette manière de barcarolle auquel son titre donne des airs d'une pièce de caractère qu'elle n'est pas, constitue-t-elle un hommage, si elle est postérieure, ce que l'on ignore, à celle portant le même titre signée par Louis Marchand, que Rameau côtoya à Paris et envers lequel il reconnaissait volontiers sa dette avant que leurs relations tournent à l'aigre, à moins qu'elle ne soit une référence à

1. Alexis Piron, *Lettres d'Alexis Piron à M. Maret*, Lyon, Louis Perrin, 1860

la récente comédie-ballet éponyme de Michel de La Barre (1705). Si tel est le cas, elle est un indice supplémentaire que le musicien qui, pour l'heure, poussait son pion sous le masque du claveciniste, ne songeait qu'à une chose : l'opéra. Lorsque dix-huit ans plus tard, après avoir étoffé son catalogue de quelques grands motets et cantates à voix seule, et inauguré sa collaboration avec Piron dans le cadre du théâtre de la foire, Rameau publia ses *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts*, le goût avait considérablement changé. Exilé de Versailles durant les mornes dernières années du règne d'un Roi Soleil qui n'en finissait pas de s'éteindre, le goût avait déserté une cour dont la rigidité sentait de plus en plus le cadavre pour prendre possession de Paris, qui était dorénavant le lieu où se forgeait la nouvelle esthétique qui allait, avec fureur durant les cinq premières années de la Régence (1715-1723), puis de façon plus tempérée, se détourner de la solennité du Grand Siècle pour lui préférer des expressions plus détendues, plus sensuelles, plus intimistes qui connaîtraient leur apogée durant le temps de faveur de la marquise de Pompadour, de 1745 à sa mort en avril 1764, cinq mois avant celle de Rameau. En 1724, l'heure n'est plus à l'art d'Antoine Coypel, mort deux ans auparavant et dont les œuvres peintes au tournant du siècle parlent le même langage que le *Premier livre*, mais aux scènes d'Antoine Watteau, de Nicolas Lancret, de Jean-François de Troy ou de Jean Raoux. Le compositeur a parfaitement su capturer et restituer cet air du temps. Certes, il n'abandonne pas complètement la suite de danses traditionnelle, comme en témoigne la *Suite en mi* qui ouvre le recueil, mais son attention se concentre dorénavant principalement sur les pièces de caractère qui, au nombre de deux dans cette dernière, dominent exclusivement celle en *ré*. Le goût pour le pittoresque, qu'illustre à merveille

la simplicité en trompe-l'œil des *Niais de Sologne*, y côtoie un sens aigu de l'observation, *Le Rappel des oiseaux* venant nous rappeler la finesse des tableaux animaliers exécutés, à la même époque, par un Jean-Baptiste Oudry, tandis que *Les Tourbillons* révèlent l'attention de plus en plus grande accordée alors aux phénomènes naturels, et que les teintes pastorales de *La Villageoise* ne sont pas sans évoquer l'impression de nature qui se manifeste, par exemple, chez Watteau, qui conseillait à ses élèves d'aller étudier les paysages directement sur le motif. Le recueil de 1724 se signale, enfin, par des pièces d'une sensibilité teintée de mélancolie qui font irrésistiblement songer, par leurs titres – *Les Tendres Plaintes*, *Les Soupirs*, *L'Entretien des Muses* – comme par leur atmosphère, à l'univers de François Couperin, qui avait alors publié trois de ses quatre *Livres de pièces de clavecin*, et par un humour omniprésent, illustré par *Les Cyclopes* qui, en exigeant une virtuosité affirmée de la part de l'interprète, démontrent également les progrès que représente la technique de passage du pouce mise en valeur par Rameau, notamment dans l'exécution brillante des batteries, comme par les deux miniatures sur lesquelles se referme l'ouvrage, un portrait de bébé, *Le Lardon*, et la délicieuse *Boiteuse*.

On s'accorde généralement à placer la publication des *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, ultime contribution du compositeur dans ce domaine si l'on excepte la transcription des *Indes galantes* et deux pièces isolées, *La Dauphine* (1747) et *Les Petits Marteaux*, en 1729. Composé de deux suites, l'une en la et l'autre en sol, ce recueil creuse le sillon tracé par son prédécesseur en déployant une virtuosité encore supérieure et en insistant sur la dimension de recherche qui sous-tend la démarche de son auteur ; ainsi les danses issues de la suite traditionnelle, toujours présentes, se complexifient-elles à plaisir, comme la *Sarabande* et surtout la *Gavotte*

2. Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin*, Erwin R. Jacobi (éd.), Bärenreiter-Verlag, Kassel 1958

et ses Doubles, qui explore la technique du clavecin tout en s'éloignant de la tradition purement française – les musicologues ont relevé les parentés troublantes existant entre cette pièce et l'*Air et variations* de la *Suite en ré mineur HWV 428* de Händel (1720) –, tandis que *L'Enharmonique* et *Les Trois Mains* prennent volontiers des allures d'Art poétique visant à démontrer la pertinence des innovations d'un musicien qui était également théoricien. Mais ce qui demeure constamment frappant, c'est la volonté de Rameau de toujours chercher une caractérisation maximale en faisant de chaque pièce descriptive une scène à part entière. Ainsi la célèbre *Poule* est-elle dépeinte comme un volatile plus menaçant qu'amène, tandis que *L'Égyptienne* déploie les charmes un peu étranges de la danse d'une Bohémienne, s'il faut en croire l'hypothèse d'Erwin R. Jacobi², et que *Les Sauvages* conservent la trace de la prestation de deux indigènes de Louisiane lors de la foire de l'automne 1725. Le musicien se fait une nouvelle fois volontiers peintre et *La Triomphante* évoque le pinceau quelquefois théâtral de Jean-François de Troy, dont le fameux *Déjeuner d'huitres* de Chantilly date de 1735, tandis que la sensualité des *Allemande* et *Courante* fait inmanquablement songer à la touche voluptueuse de François Lemoyne, parfaitement illustrée par l'*Hercule et Omphale* (1724) conservé au Louvre, artiste qui fut le maître de celui qui incarnera parfaitement le style Pompadour et que notre musicien croisa sans doute, François Boucher.

Toute l'œuvre écrite par Rameau pour le clavecin témoigne, avec plus ou moins d'intensité, de l'ambition lyrique qui le dévorait et qu'il finit par réaliser quelques années après avoir livré son dernier recueil pour l'instrument. Ce jeu d'échanges entre les deux univers, qui le poussa non seulement à reprendre certaines de ses pièces destinées au clavier seul dans ses opéras postérieurs, mais aussi très probablement à conserver, dans ses Livres de 1724 et 1729,

trace de certaines de ses musiques composées pour le théâtre de la foire, aujourd'hui perdues, témoigne du lien très fort qui existait, dans son esprit, entre le salon et la scène, ces deux théâtres du monde dont il allait contribuer, par son art, à bouleverser les codes.

Jean-Christophe Pucek

Passée des arts

En tant que fils de claveciniste, ayant baigné dans la musique baroque, Rameau et son œuvre de clavecin sont pour moi une longue histoire...

À quinze ans j'essayais de jouer *Les Cyclopes*, le plus vite possible, comme une pièce « challenge », celles qui apprennent à se délier les doigts, à repousser ses limites techniques sur l'instrument. Puis il y avait les pièces plus lentes, *L'Entretien des Muses* ou *Les Tendres Plaintes*, celles qui me faisaient découvrir le beau toucher français, par ce qu'elles exigent de mollesse et d'abandon.

Si mon approche fragmentaire de l'œuvre de clavecin de Rameau m'avait jusqu'à présent appris à le connaître un peu, la vision globale induite par ce projet d'enregistrement m'aide à me construire une image plus précise de sa technique de clavecin, de la vivacité de son esprit (qui suit néanmoins parfois un chemin compliqué ! - cf. la *Courante* en la mineur de 1728), de sa théâtralité, bref de cet homme en mouvement.

C'est en effet dans l'intimité de la relation à trois avec un clavecin et une partition, qu'il me semble que j'ai le privilège d'en apprendre le plus sur un compositeur : il y a quelque chose de magique dans un travail musical, qui nous fait toucher de près l'âme de celui qui est derrière la plume.

En regardant chronologiquement la vie de Jean-Philippe Rameau, nous pouvons observer à travers son œuvre de clavecin un cheminement admirable, depuis la fraîcheur insolente de la *Suite en la* de 1706 jusqu'à la splendeur de l'*Allemande* de 1728, qui n'a d'égaux que ses contemporaines des partitas de Johann Sebastian Bach.

Si la publication de 1706 (Rameau dans son prélude marmonne : « Vous allez voir ce que vous allez voir ! ») est très prometteuse, ce n'est qu'en 1724 que s'exprime brillamment son génie, avec la *Suite en mi*, expérimentale, imbriquant étroitement danses et pièces de caractère, et plusieurs chefs-d'œuvre en ré.

Dans la publication de 1728, ayant gagné en maturité musicale, Rameau se sent néanmoins à l'étroit avec son clavecin et semble avoir dans la tête des rêves d'orchestre, qu'il réalisera enfin en 1733 avec *Hippolyte et Aricie*.

J'ai choisi de réaliser cet enregistrement, grâce à l'aide de la fondation Royaumont, dans les murs de l'Abbaye éponyme, dans la bibliothèque musicale François Lang, entouré de la précieuse collection Rameau de Patrick Florentin. Pour l'enregistrement, j'ai utilisé un clavecin qui correspond parfaitement à ce début de XVIII^e siècle : fabriquée par le facteur Philippe Humeau en 1977, cette copie d'un instrument anonyme de la fin du XVII^e siècle a subi un ravalement en 2007, opération qui consiste à augmenter le nombre de notes pour mettre le clavecin au goût du jour. D'un instrument du XVII^e siècle, Philippe Humeau en a fait un instrument du XVIII^e, se plongeant dans les pas des facteurs anciens et nous fournissant ainsi l'instrument idéal pour mettre en valeur les diverses étapes de création de Jean-Philippe Rameau.

Bertrand Cuiller

Bertrand Cuiller

Né dans une famille de musiciens, Bertrand Cuiller a débuté le clavecin à 8 ans avec sa mère Jocelyne. À treize ans il a rencontré Pierre Hantaï, qui fut son mentor pendant plusieurs années. Il a également étudié le clavecin au CNSMD de Paris auprès de Christophe Rousset. Passionné par le son du cor, il a appris à jouer les cors baroque et moderne. En 1998, il remportait à 19 ans le troisième prix du concours international de clavecin de Bruges.

Bertrand Cuiller se consacre au répertoire soliste pour clavecin, dont il affectionne particulièrement les compositeurs anglais William Byrd et John Bull, qu'il a enregistré pour Mirare et Alpha. Il a également gravé pour ces labels des concertos de Johann Sebastian Bach avec son père Daniel et Stradivaria, ainsi que des sonates de Domenico Scarlatti.

Bertrand Cuiller crée en 2014 Le Caravansérail, ensemble de musique baroque, dans le but de monter des projets autour des compositeurs qui lui tiennent à cœur et qu'il souhaite explorer en plus grands effectifs.

Il se produit également comme chambriste avec Bruno Cocset et les Basses Réunies, au sein de La Rêveuse, ainsi qu'en duo avec la violoniste Sophie Gent et la flûtiste Marine Sablonnière.

Bertrand Cuiller dirigeait à l'hiver 2012-2013 *Venus & Adonis* de John Blow, avec Céline Scheen, Marc Mauillon, le chœur et l'orchestre des Musiciens du Paradis ainsi que la Maîtrise de Caen, dans une mise en scène de Louise Moaty.

A la suite de cette expérience de direction, Bertrand Cuiller crée en 2014 Le Caravansérail, ensemble de musique baroque, dans le but de monter des projets autour des compositeurs qui lui tiennent à cœur et qu'il souhaite explorer en plus grand effectif.

Bertrand Cuiller et le Caravansérail sont en résidence à Royaumont de 2014 à 2016.



From the salon to the stage: the *Pièces de clavecin* of Jean-Philippe Rameau

Jean-Philippe Rameau is today more and more widely feted for the exuberant inventiveness of an operatic output that the performers of our time seem constantly to rediscover with growing amazement, while ever more chamber ensembles revel in the *Pièces de clavecin en concerts* (1741). His solo harpsichord pieces, however, are still somewhat neglected, notably in favour of transcriptions of *airs* and dances taken from his operas – a practice that follows the example set by the composer himself, since he published his own harpsichord arrangements of the *symphonies* from *Les Indes galantes*, his *opéra-ballet* first performed in 1735. Yet anyone who examines the three collections of *pièces de clavecin* published over a period of some twenty years can perceive in them the trajectory of a composer in the process of forging the weapons that were to make him into a major, though sometimes violently contested proponent of a far-reaching renewal of eighteenth-century French music, and sense the aesthetic developments that marked his era and to which the other arts also testify vividly.

‘His whole soul and mind were in his harpsichord; when he had closed it, there was no one at home’.¹ These words from a letter by Rameau’s compatriot and friend Alexis Piron, with whom he collaborated on plays written for the *théâtres de la foire*, already constitute in themselves an invitation to look more closely into this repertory. Especially as his career as an opera composer only really began with the explosive premiere of *Hippolyte et Aricie* in 1733, a fact that designates his œuvre for keyboard as an essential landmark for anyone who wishes to know ‘Rameau before Rameau’, even if we will see that his singular personality was established very early on and he was

soon fully and authentically himself. Indeed, it was with his *Premier Livre de Pièces de clavecin*, published in 1706 during his first period of residence in Paris, that he introduced himself to the public. This ‘visiting card’ consisting of ten pieces in A minor and major appears, in its structure as a suite of dances, to present itself as a homage to tradition. Yet one notices, right from the opening *Prélude*, that the composer wishes to keep his distance from that tradition by placing his own stamp on it. Thus the first section is written as an ‘unmeasured prelude’, after the manner of the *clavecinistes* of the previous generation like Louis Couperin and Jean Henry d’Anglebert, and represents Rameau’s sole contribution to a genre he took care not to revisit later on. But the second part of the piece adopts a decidedly dancelike character that propels it towards a more theatrical aesthetic, one that will recur several times in the course of this *Premier Livre*, as for example in the *Courante*, *Gigue*, and *Gavotte*. In a sense, one might say that the composer summons up the heritage of the French harpsichord only to demonstrate that he is acquainted with its rules and at the same time conspicuously to take his leave of it. The eighth piece of this *opus primum*, entitled *La Vénitienne*, also plays on the double register of the *hommage* and the urge to blaze new trails. This ‘Venetian’ quasi-barcarolle, whose title gives it the air of a character piece though in fact it is no such thing, may perhaps constitute a tribute (if it was written later, which we do not know) to an eponymous composition by Louis Marchand, whom Rameau frequented in Paris, openly acknowledging his indebtedness to him until their relations turned sour. But it could also be a reference to the recent *comédie-ballet* of the same name by Michel de La Barre (1705). If such is the case, it is one more indication that the musician who, for the moment, was seeking to advance his career in the guise of a harpsichordist,

1. Alexis Piron, *Lettres d’Alexis Piron à M. Maret* (Lyon: Louis Perrin, 1860)

had just one thing in mind: the opera house. Eighteen years later, having fleshed out his catalogue with a few *grands motets* and cantatas for solo voice and begun his collaboration with Piron at the fair theatres, Rameau published the *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts* (Harpsichord pieces with a method for exercising the fingers). By that time, tastes had changed considerably. Exiled from Versailles during the bleak final years of the reign of a Sun King who took an unconscionable time to die, fashion had deserted a court whose stiffness increasingly suggested rigor mortis. It now took possession of Paris, henceforth the crucible for the new aesthetic that was to turn away from the solemnity of the Grand Siècle – aggressively so for the first five years of the Regency (1715–23), then somewhat more temperately. This new taste introduced forms of expression at once more relaxed, more sensuous, and more intimate, which were to reach their peak when the Marquise de Pompadour enjoyed royal favour, from 1745 until her death in April 1764, five months before that of Rameau. In 1724, the time had passed for the art of Antoine Coypel, deceased two years earlier, whose works painted at the turn of the century speak the same language as the *Premier Livre*; the moment was ripe for the scenes of Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Jean-François de Troy, and Jean Raoux. The composer succeeded perfectly in capturing and recreating the spirit of that age. To be sure, he did not wholly abandon the traditional dance suite, as witness the Suite in E that opens the collection, but his attention is now concentrated chiefly on the character pieces: there are two of them in the E major suite, while they dominate the D major to the exclusion of all else. Here the taste for the picturesque, admirably illustrated by the trompe-l’œil simplicity of *Les Niais de Sologne* (The simpletons of Sologne), goes hand in hand with a keen sense of observation, as in *Le Rappel des oiseaux* (The roll-call of the birds) which recalls the finesse of the animal paintings produced at the same period by Jean-Baptiste Oudry, while *Les Tourbillons*

(The swirling winds) reveals the increasing attention accorded to natural phenomena, and the pastoral hues of *La Villageoise* (The village girl) may evoke the impression of the natural world found, for instance, in Watteau, who advised his pupils to go and study landscapes directly from nature. And, finally, one may point out two further characteristics of the 1724 collection: its pieces of a sensibility tinged with melancholy which irresistibly conjure up, in their titles (*Les Tendres Plaintes*/The tender plaints, *Les Soupirs*/The sighs, *L’Entretien des Muses*/The conversation of the Muses) and their atmosphere, the universe of François Couperin, who had by then published three of his four books of harpsichord pieces; and its omnipresent humour, as instanced by *Les Cyclopes* (The Cyclops) which, in its demands for assured virtuosity in performance, also demonstrates the advance represented by the thumb-crossing technique Rameau shows off here, notably in the brilliant execution of the *batteries* (arpeggiated broken chords). Equally witty are the two miniatures that close the work: *Le Lardon*, a portrait of a baby, and the delightful *La Boiteuse* (The limping one).

There is general agreement that the *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, the composer’s final contribution to this domain if one excepts the transcription of *Les Indes galantes* and two isolated pieces, *La Dauphine* (1747) and *Les Petits Marteaux* (The little hammers), was published in 1729. Composed of two suites, one in A and the other in G, this collection continues the vein of its predecessor in its deployment of still greater virtuosity and its insistence on the experimental dimension that underlies the composer’s approach. Hence the dances derived from the traditional suite, though still present, grow significantly more complex, as in the Sarabande and, above all, the Gavotte and its *doubles*, which explore harpsichord technique while departing from the purely French tradition (musicologists have pointed out unsettling resemblances between this piece and the Air with variations from Handel’s Harpsichord Suite in D minor HWV 428,

published in 1720), whereas *L'Enharmonique* and *Les Trois Mains* (The three hands) take on the air of an *ars poetica* intended to demonstrate the pertinence of the innovations of this musician who was also a theorist. But the most persistently striking feature is Rameau's desire always to strive for maximal characterisation by making each descriptive piece a scene in its own right. So the famous hen of *La Poule* is portrayed as a fowl more threatening than amiable, while *L'Égyptienne* deploys the rather peculiar charms of a gypsy woman's dance, if one is to believe the hypothesis of Erwin Jacobi,² and *Les Sauvages* (The savages) conserves a trace of the performance of two native Americans from Louisiana at the fair of autumn 1725. The musician once more eagerly assumes the role of painter: *La Triomphante* evokes the sometimes theatrical brush of Jean-François de Troy, whose celebrated *Luncheon with Oysters* (Musée Condé, Chantilly) dates from 1735, and the sensuality of the *Allemande* and *Courante* inevitably makes one think of the voluptuous touch of François Lemoyne, splendidly shown in the *Hercules and Omphale* (1724) now in the Louvre. Lemoyne taught the artist who most perfectly embodied the Pompadour style, François Boucher, whom Rameau must have met.

Rameau's whole output for harpsichord bears witness, more or less intensely, to his devouring operatic ambition, which he at last fulfilled some years after publishing his last collection for the instrument. The interplay between the two worlds, which prompted him not only to reuse some of his solo keyboard pieces in his subsequent operas, but very likely also to preserve, in his *livres* of 1724 and 1729, traces of the now lost music he composed for the *théâtres de la foire*, testifies to the close connection that existed in his mind between the salon and the stage, those two theatres of the world whose codes his art was to help to modify drastically.

Jean-Christophe Pucek *Passée des arts*
Translation: Charles Johnston

As the son of a harpsichordist, immersed in Baroque music from an early age, I have had a long history with Rameau and his keyboard works . . .

At the age of fifteen I tried to play *Les Cyclopes* as fast as possible, like a 'challenge' piece, the sort that make your fingers more flexible and push back the boundaries of instrumental technique. Then there were the slower pieces, like *L'Entretien des Muses* or *Les Tendres Plaintes*, which helped me discover the refined touch of the French style of playing with the suppleness and abandon they call for.

If my fragmentary approach to Rameau's output for harpsichord had hitherto given me some small insight into it, the overall vision that resulted from this recording project has helped me to construct a more precise image of his harpsichord technique, of his liveliness of mind (which nevertheless sometimes follows a tortuous route – cf. the *Courante* in A minor of 1728!), of his theatricality, in short, of this man in constant movement.

For it seems to me that it is in the intimacy of the triangular relationship with a harpsichord and a score that I enjoy the privilege of learning most about a composer: there is something magical in a work of music that enables one to get close to the soul of the man who once held the pen in his hand.

Looking chronologically at the life of Jean-Philippe Rameau, one may observe an admirable progression in his harpsichord works, from the insolent freshness of the *Suite* in A of 1706 to the splendour of the *Allemande* of 1728, which is equalled only by its contemporary counterparts in the *Partitas* of Johann Sebastian Bach.

While the publication of 1706 (in its *Prélude*, Rameau seems to mutter: 'Just wait till you hear this!') is highly promising, it is only in 1724 that his genius is to find true brilliance of expression, with the experimental *Suite* in E, closely interweaving dances and character pieces, and several masterpieces in D.

2. Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin*, Erwin Jacobi (ed.) (Kassel: Bärenreiter, 1958)

In the 1728 collection, having gained in musical maturity, Rameau nonetheless feels his harpsichord is cramping his style and seems to have orchestral dreams in mind, which he is finally to fulfil with *Hippolyte et Aricie* in 1733.

I chose to make this recording, thanks to the help of the Fondation Royaumont, within the walls of the Abbey of the same name, in the Bibliothèque Musicale François Lang, surrounded by the precious Rameau collection of Patrick Florentin. For the recording, I used a harpsichord perfectly suited to the early eighteenth century: built by Philippe Humeau in 1977, this copy of an anonymous instrument of the late seventeenth century underwent a *ravalement* in 2007, an operation which consists in increasing the number of notes in order to adapt the harpsichord to changed tastes. Philippe Humeau thereby turned a seventeenth-century instrument into an instrument of the eighteenth, following in the footsteps of the old harpsichord makers and thereby furnishing us with the ideal instrument for displaying the various stages in the creative career of Jean-Philippe Rameau.

Bertrand Cuiller

Translation: Charles Johnston

Bertrand Cuiller

Born into a family of musicians, Bertrand Cuiller began studying the harpsichord with his mother Jocelyne at the age of eight. At thirteen he met Pierre Hantaï, who was his mentor for several years. He also studied the harpsichord with Christophe Rousset at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. His fascination with the sound of the horn led to his learning to play both the Baroque and the modern instrument. In 1998, at the age of nineteen, he won third prize at the Bruges International Harpsichord Competition.

Bertrand Cuiller devotes his recital career to the solo harpsichord repertory, with a particular penchant for the English composers William Byrd and John Bull, whose music he has recorded for Mirare and Alpha. His discography for these labels also includes harpsichord concertos by J. S. Bach with his father Daniel Cuiller and Stradivaria, and sonatas by Domenico Scarlatti.

In 2014 Bertrand Cuiller formed the Baroque ensemble Le Caravansérail, with the aim of mounting projects centring on composers who are especially close to his heart and whose music he wishes to explore with larger forces.

He also appears as a chamber musician with Bruno Cocset and Les Basses Réunies, as a member of La Rêveuse, and in duo repertory with Sophie Gent, Marine Sablonnière, and Jana Semerádová.

Bertrand Cuiller has created several productions with the actress and director Louise Moaty, including John Blow's opera *Venus and Adonis* in the 2012/13 season, in which he conducted the chorus and orchestra of Les Musiciens du Paradis and the Maîtrise de Caen, with Céline Scheen and Marc Mauillon in the title roles.

Bertrand Cuiller and Le Caravansérail are in residence at Royaumont from 2014 to 2016.



Vom Salon auf die Bühne: Jean-Philippe Rameaus „Pièces de clavecin“

Während Jean-Philippe Rameau aufgrund seines umfangreichen, von den Musikern unserer Zeit nach und nach und mit wachsendem Erstaunen wiederentdeckten Schaffens für das Musiktheater weltweit gefeiert wird, zudem immer mehr Kammermusikensembles ihr musikalisches Glück mit seinen „Pièces de clavecin en concerts“ aus dem Jahre 1741 finden, so werden die übrigen „Pièces de clavecin“ doch weiterhin eher ein wenig zugunsten von Transkriptionen von *Airs* und Tänzen aus seinen Opern vernachlässigt. Hierin folgen die Interpreten der vom Komponisten selbst initiierten Praxis, da Rameau ja die *Symphonies* seines 1735 uraufgeführten *Ballet héroïque* „Les Indes galantes“ auch als „Pièces de Clavecin“ eingerichtet hat. Doch wer sich mit diesen drei, in einem Zeitraum von etwa zwanzig Jahren erschienen Zyklen beschäftigt, kann daran das musikalische Reifen eines zukünftigen, wenn auch oft höchst umstrittenen Hauptakteurs einer tiefgreifenden Erneuerung der französischen Musik des 18. Jahrhunderts ablesen sowie auch die ästhetischen, seine Zeit prägenden Entwicklungen, von denen die anderen Kunstrichtungen ebenfalls ein lebendiges Zeugnis ablegen.

„Rameaus Geist & Gemüt lagen vollends in seinem Cembalo. Hatte er es zugeklappt, war er der Welt abhanden gekommen“¹, diese Worte aus einem Brief von Rameaus ebenfalls aus Dijon stammendem Freund Alexis Piron, mit dem ihn eine enge Zusammenarbeit bei Theaterstücken für die Pariser „Théâtres de la Foire“ verband, sind an und für sich schon eine Einladung, einmal genauer hinzuschauen, zumal die Musiktheaterkarriere des Komponisten aus Burgund erst 1733 mit dem Sensationserfolg von „Hippolyte et Aricie“ richtig begann. Daher stellt sein Schaffen für das Cembalo eine unumgängliche Etappe bei der Erkundung des Komponisten Rameau „vor Rameau“ dar,

obgleich sich seine einzigartige Persönlichkeit auch dort schon sehr früh abzeichnet sowie ganz und gar authentisch entfaltet. Er präsentiert sich im Übrigen der Öffentlichkeit erstmals mit seinem 1706 bei seinem ersten Pariser Aufenthalt erschienen „Premier livre de pièces de clavecin“. Diese „Visitenkarte“ mit zehn in a-Moll sowie A-Dur gehaltenen Stücken erscheint aufgrund ihrer Struktur in der Form einer Tanzsuite als Hommage an die Tradition, aber schon bei dem eröffnenden *Prélude* wird deutlich, dass der Autor diese auf Distanz halten und ihr seinen eigenen Stempel aufdrucken möchte. Dass der erste Teil dieses Stückes in der Art der vorangehenden Cembalisten-Generation, wie etwa Louis Couperin und Jean Henry d'Anglebert, als *Prélude non mesuré*² komponiert ist, bildet den einzigen Beitrag Rameaus zu diesem von ihm späterhin nicht mehr wieder aufgenommen Genre; der zweite Abschnitt trägt eher einen tänzerischen Charakter, der das Stück in eine vornehmlich vom Theater geprägte und noch mehrmals im Verlaufe dieses *Premier livre* anklingende Ästhetik katapultiert, wie zum Beispiel in der *Courante*, der *Gigue* oder der *Gavotte*. In gewisser Weise kann man sagen, dass der Komponist das Erbe der französischen Cembalochule nur deshalb aufgreift, um zu beweisen, dass er deren Regeln kennt, sich aber damit auch gleichzeitig ganz deutlich von ihr verabschiedet. Das achte Stück dieses *Opus primum* mit dem Titel *Vénitienne* bewegt sich ebenfalls auf einer Doppalebene, es ist Tribut und Absicht zugleich, neue Wege zu eröffnen. Vielleicht stellt dieses barcarolleartige Stück, dessen Titel fälschlich den Anschein eines Charakterstückes erweckt, eine Hommage dar an das gleichnamige Stück Louis Marchands, falls es zeitlich nach diesem entstanden sein sollte; dafür fehlt aber jeglicher Beleg. Rameau verkehrte in Paris mit Marchand und erkannte bis zu ihrem Zerwürfnis dessen grundlegenden Einfluss stets dankbar an. Es könnte aber auch ein Verweis auf die kurz zuvor (1705) entstandene gleichnamige *comédie-ballet*

1. Alexis Piron, *Lettres d'Alexis Piron à M. Maret*, Lyon, Louis Perrin, 1860. (Liegt nicht auf Deutsch vor. Anm. d. Ü.).

2. Nicht mensuriertes Prélude. „Die Bezeichnung ‚Prélude non mesuré‘ ist eine nachträgliche Schöpfung des 20. Jahrhunderts; sie ins Deutsche zu übertragen, bereitet Schwierigkeiten.“ Jens Hamer, 2012 (Anm. d. Ü.).

von Michel de La Barre sein. Wenn dies der Fall ist, liegt hiermit ein weiterer Hinweis darauf vor, dass der Komponist, der sich zu dieser Zeit sozusagen noch hinter dem Cembalisten verbarg, nur eines im Sinn hatte, nämlich die Oper.

Achtzehn Jahre später, Rameau hatte inzwischen sein Schaffen um einige „*Grands Motets*“ und Solo-Kantaten erweitert sowie seine Zusammenarbeit mit Alexis Piron am Pariser „Théâtre de la Foire“ begründet, hatte sich der Publikumsgeschmack zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner Cembalo-Stücke „*Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts*“ erheblich verändert. Der Geschmack war in den allzu langen und tristen Jahren des Abschieds von der Herrschaft des Sonnenkönigs aus Versailles verschwunden und von dem in Erstarrung verhafteten Hof nach Paris gelangt. Dort sollte sich die neue Ästhetik herausbilden, die in den ersten fünf Jahren der *Régence* (1715-1723) erst furios, dann in etwas gemäßigterem Tempo die Abkehr von dem steifen Pomp des *Grand Siècle* bewirkte, hin zu entspannteren, sinnlicheren und intimistischeren Ausdrucksformen. Ihren Höhepunkt fanden diese in der Zeit, in der die Marquise de Pompadour die offizielle Mätresse Ludwigs XV. war, d. h. von 1745 bis zum April 1764, fünf Monate vor Rameaus Ableben. Im Jahre 1724 geht es nicht mehr um die Kunst eines Antoine Coypel, des zwei Jahre zuvor verstorbenen Malers, dessen um die Jahrhundertwende entstandenen Werke die gleiche Sprache sprechen wie das *Premier livre*, sondern um die Szenen eines Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Jean-François de Troy und Jean Raoux. Der Komponist hat den Zeitgeschmack perfekt erfasst und umgesetzt. Zugegebenermaßen hat er die überkommene Tanzsuite nicht völlig aufgegeben, wie dies die die Sammlung eröffnende Suite in E belegt, aber seine Aufmerksamkeit konzentriert sich nun vor allem auf die Charakterstücke, zwei davon gibt es in der ersteren, in der Suite in D dominieren sie dann zur Gänze. Das Gefallen an Pittoreskem, wie es ganz wunderbar und in trügerischer Schlichtheit bei *Les Niais de Sologne* (Die

Einfaltspinsel aus der Sologne) zum Ausdruck kommt, trifft dabei auf eine scharfe Beobachtungsgabe. *Le Rappel des oiseaux* (Der Morgenappell der Singvögel) erinnert an die zur gleichen Zeit entstandenen äußerst kunstvollen Tierporträts Jean-Baptiste Oudrys, während *Les Tourbillons* (Die Wirbelwinde) das zunehmende Interesse an Naturerscheinungen offenbaren und *La Villageoise* (Das Dorfmädchen) pastorale Stimmungen unter dem Eindruck der Natur, wie zum Beispiel bei Watteau, schildert; dieser Maler hatte seinen Schülern geraten, direkt in und nach der Natur zu malen. Die Stücke der 1724 entstandenen Sammlung zeichnen sich schließlich durch ihre mit Wehmut durchsetzte Sensibilität aus, die zwangsläufig mit ihren Titeln – *Les Tendres Plaintes*, *Les Soupirs*, *L'Entretien des Muses* (Die zärtlichen Klagen, Die Seufzer, Die Unterhaltung der Musen) – wie auch aufgrund der ihnen eigenen Atmosphäre an das Schaffen François Couperins erinnern, der zum damaligen Zeitpunkt schon drei seiner vier „*Livres de pièces de clavecin*“ veröffentlicht hatte. Hinzu kommt ein allgegenwärtiger Humor, beispielhaft dargestellt in *Les Cyclopes* (Die Zyklopen), die vom Interpreten stupende Virtuosität erfordern, die aber auch die Fortschritte bei der von Rameau herausgestellten Technik des Daumenuntersatzes belegen, insbesondere bei der brillanten Ausführung der „*Batteries*“³, und nicht zuletzt in den beiden das Buch beschließenden Miniaturen, dem Porträt eines Kleinkindes, *Le Lardon*, sowie der köstlichen *La Boiteuse* (Die Humpelnde).

Gemeinhin wird die Veröffentlichung der „*Nouvelles suites de pièces de clavecin*“ auf das Jahr 1729 datiert; diese Cembalostücke bilden den letzten Beitrag Rameaus zu diesem Genre, wenn man einmal von der Transkription der „*Indes galantes*“ sowie von zwei Einzelstücken, *La Dauphine* (1747) und *Les Petits Marteaux* (Die Hämmerchen) (1747), absieht. Die Sammlung besteht aus zwei Suiten, eine in A und die andere in G; sie vertieft den schon zuvor verfolgten kompositorischen Ansatz durch eine verstärkte Virtuosität, wobei noch mehr Wert

3. *Batterie* (franz.), Akkordbrechung in der rechten Klavierhand, aber nicht wie das Arpeggio legato, sondern staccato gespielt. In: *Musiklexikon*, H.-J. Moser, Max Hesse Verlag, Berlin 1943. (Anm. d. Ü.).

gelegt wird auf die dem Kompositionsprozess zugrundeliegende „Forschungsdimension“. Die Tänze der herkömmlichen Suite sind zwar immer noch präsent, dafür aber weitaus komplexer strukturiert, wie die *Sarabande* und vor allem die *Gavotte* mit ihren *Doubles* (Variationen), die die Technik des Cembalospieles auf den Prüfstand stellt und sich dabei von der rein französischen Tradition entfernt. Musikwissenschaftler haben erstaunliche Gemeinsamkeiten zwischen diesem Stück sowie dem *Air* mit *Variationen* aus Händels Suite Nr. 3 in d-Moll, HWV 428 (in: „Acht große Suiten“, London 1720) festgestellt, während sich *L'Enharmonique* und *Les Trois Mains* (Die drei Hände) gerne den Anschein einer *Ars poetica* geben, um die Relevanz der Innovationen eines Komponisten, der zugleich Theoretiker war, zu belegen. Aber was konstant auffällt, ist Rameaus Entschlossenheit, jeweils eine höchst passende Charakterisierung herauszuarbeiten, indem jedes Genrestück eine in sich abgeschlossene Szene bildet. So wirkt das berühmte Stück *La Poule* (Die Henne) eher bedrohlich als betulich, während *L'Égyptienne* (Die Ägypterin) den leicht seltsamen Zauber eines Zigeunertanzes verströmt, wenn man Erwin R. Jacobis⁴ Hypothese Glauben schenken darf.

Les Sauvages (Die Wilden) erinnern an den Auftritt zweier Indianer aus Louisiana während der Pariser Herbstmesse 1725. Der Komponist setzt seine Tonmalerei fort mit *La Triomphante* (Das Triumphstück), das an die etwas theatralisch wirkende Malerei Jean-François de Troyes gemahnt, dessen berühmtes Gemälde *Le Déjeuner d'huîtres* (Das Austernfrühstück; Musée Condé, Chantilly) aus dem Jahr 1735 stammt. Die Sinnlichkeit der *Allemande* und *Courante* lässt sofort an die sinnenfrohen Bilder François Lemoynes denken, so etwa an das im Louvre ausgestellte *Hercule et Omphale* (1724); dieser Maler war übrigens der Lehrer von François Boucher, welcher den Pompadour-Stil später perfekt verkörpern sollte und dem Rameau wohl auch begegnet ist.

Rameaus Schaffen für das Cembalo zeugt in seinem ganzen

Umfang und mit mehr oder minder starker Intensität von seinen hochgesteckten Opernambitionen; Entsprechendes hat er dann auch einige Jahre nach seinen letzten Kompositionen für das Tasteninstrument hervorgebracht. Dieses Wechselspiel zwischen den beiden Musikwelten, bei dem Rameau nicht nur manche seiner Solo-Stücke für Cembalo in seinen späteren Opern wieder aufnahm, sondern auch Spuren einiger seiner heute leider verschollenen Kompositionen für die Pariser „Théâtre de la Foire“ in die *Livres* von 1724 und 1729 einfließen ließ, belegt die für ihn bestehende starke Verbindung zwischen Salon und Bühne, diesen beiden Welttheatern, deren Codes Rameau mit seiner Kunst gründlich „aufmischen“ und für die er neue Maßstäbe setzen sollte.

Jean-Christophe Pucek - Passée des Arts

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

As von Kind an von Barockmusik umgebener Sohn eines Cembalisten sind Rameau und seine Cembalowerke für mich sozusagen alte Bekannte...

Mit fünfzehn habe ich versucht, „Les Cyclopes“ zu spielen, und zwar so schnell wie möglich, sozusagen als cembalistische „Herausforderung“, wie ein Übungsstück für Fingerfertigkeit, zur Auslotung und Erweiterung der eigenen technischen Grenzen auf dem Instrument. Dann waren da noch die langsameren Stücke, „L'Entretien des Muses“ oder „Les Tendres Plaintes“, mit ihren Ansprüchen an Weichheit und Hingabe, bei denen ich den schönen Anschlag *à la française* erkunden konnte.

Wenn meine fragmentarische Herangehensweise an Rameaus Cembalowerke mich bis dato schon ein wenig mit ihnen vertraut gemacht hatte, so hilft mir die Gesamtvision dieses Aufnahmeprojekts, mir ein genaueres Bild von seiner Cembalotechnik zu machen sowie von der Lebendigkeit seines

4. Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin*, Erwin R. Jacobi (Hrsg.), Bärenreiter-Verlag, Kassel 1958.

Geistes (der dennoch manchmal einem komplizierten Weg folgt - siehe die Courante in a-Moll von 1728), von seiner Theatralik, kurz gesagt, von diesem Mann „in Bewegung“.

Mir scheint, dass ich in der Tat in der Intimität dieser Dreier-Beziehung mit einem Cembalo und einer Partitur das Privileg habe, mehr über einen Komponisten zu erfahren: Es ist etwas Magisches in einem musikalischen Werk, durch das man ganz nahe an die Seele des Menschen hinter der Schreibfeder herankommt.

Wenn man das Leben von Jean-Philippe Rameau chronologisch betrachtet, kann man an seinen Cembalowerken eine großartige Entwicklung ausmachen, von der frech-fröhlichen Frische der Suite in A aus dem Jahr 1706 bis hin zur Prachtentfaltung der Allemande von 1728, mit der es einzig die Partiten seines Zeitgenossen Johann Sebastian Bach aufnehmen können.

Wenn auch das Album von 1706 (bei dem Rameau in seinem Vorwort leise murmelt: „Ihr werdet sehen, was da noch kommt!“) schon sehr vielversprechend ist, so tritt Rameaus Genie erst 1724 brillant zutage, mit der experimentellen Suite in E, bei der eng miteinander verschachtelte Tänze und Charakterstücke zu hören sind sowie mit mehreren Meisterwerken in D.

In dem Album aus dem Jahre 1728 fühlt sich der inzwischen zu musikalischer Reife gelangte Rameau dennoch mit dem Cembalo etwas in der Enge und er scheint im Kopf Träume von Orchesterstücken zu haben, die er 1733 endlich mit „Hippolyte et Aricie“ umsetzen kann.

Ich entschied mich dank der Unterstützung der französischen Stiftung Royaumont dafür, diese Aufnahme in den Mauern der gleichnamigen Abtei zu machen, in der Musikbibliothek François Lang, in der man von der wertvollen Rameau - Sammlung Patrick Florentins umgeben ist. Für die Einspielung habe ich ein Cembalo verwendet, das wunderbar zum Beginn des 18. Jahrhunderts passt und von dem Cembalobauer Philippe Humeau 1977 als Kopie eines anonymen Instrumentes aus dem späten 17. Jahrhundert gefertigt wurde. Dieses Instrument

wurde 2007 einem sogenannten „Ravalement“ unterzogen, einer Umbauprozedur mit der Absicht, den Tonumfang zu erweitern, um das Cembalo dem Zeitgeschmack anzupassen. Aus einem Instrument des 17. Jahrhunderts hat Philippe Humeau so ein Cembalo des 18. gemacht, wobei er sich in die Arbeit seiner Vorgänger im Cembalobau vertiefte und auf diese Weise das ideale Instrument lieferte, um die verschiedenen Phasen im Schaffen Jean-Philippe Rameaus aufs Beste illustrieren zu können.

Bertrand Cuiller

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Bertrand Cuiller

2014-2016 Artists-in-Residence bei Royaumont.

Bertrand Cuiller stammt aus einer Musikerfamilie und erhielt mit acht Jahren seinen ersten Cembalounterricht bei seiner Mutter Jocelyne. Mit dreizehn begegnete er erstmals seinem nachmaligen langjährigen Mentor Pierre Hantaï. Am Pariser *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* studierte er Cembalo bei Christophe Rousset. Da sich Bertrand Cuiller ebenfalls für das Hornspiel passioniert, studierte er zusätzlich noch Horn und Naturhorn. 1998 errang er mit 19 Jahren den 3. Preis beim Internationalen Cembalo-Wettbewerb im belgischen Brügge.

Bertrand Cuiller widmet sich mit Vorliebe dem Solorepertoire für Cembalo, mit einer Präferenz für die englischen Komponisten William Byrd und John Bull (CD-Einspielungen für die Labels Mirare und Alpha). Zu seiner Diskografie gehören zudem Einspielungen mit Johann Sebastian Bachs Cembalokonzerten, zusammen mit seinem Vater Daniel und der Barockformation Stradivaria, sowie Aufnahmen mit Sonaten Domenico Scarlattis.

2014 gründete Bertrand Cuiller das Barockensemble Le Caravansérail zur Durchführung von Musikprojekten in größerer Besetzung mit Werken ihm besonders am Herzen liegender Komponisten.

Als Kammermusiker tritt Bertrand Cuiller mit Bruno Cocset und den Ensembles Les Basses Réunies sowie La Rêveuse in Erscheinung; seine Duo-Partnerinnen sind Sophie Gent, Marine Sablonnière und Jana Semerádová.

Mit der Schauspielerin und Regisseurin Louise Moaty arbeitete Bertrand Cuiller schon mehrmals bei Musiktheaterproduktionen zusammen, so in der Saison 2012/2013 anlässlich der Operninszenierung von John Blows „Venus and Adonis“, mit Céline Scheen und Marc Mauillon in den Titelrollen; Cuiller dirigierte Les Musiciens du Paradis sowie den Chor der Maîtrise de Caen.

Bertrand Cuiller und sein Ensemble Le Caravansérail sind



La Fondation Royaumont

Centre culturel international pour les artistes de la musique et de la danse.

La Fondation Royaumont a été créée en 1964 par un couple de mécènes, Henry et Isabel Goüin. Installée dans l'abbaye cistercienne reçue en donation, la Fondation a pour missions de conserver et d'enrichir ce patrimoine, de lui donner vie en le mettant au service des artistes et de le rendre accessible à tous les publics. Tous les travaux menés par les artistes en séjour à l'abbaye sont présentés au public dans le cadre des *Fenêtres sur cour[s]*, des concerts et spectacles de la *Saison musicale* et des tournées organisées hors les murs.

La Bibliothèque musicale François Lang

La Bibliothèque musicale François Lang s'est construite autour d'un ensemble unique de documents musicaux (1 300 partitions et traités, manuscrits et imprimés allant du XVI^e au XX^e siècle) rassemblés par le pianiste François Lang entre 1931 et 1941.

Enrichie par plusieurs dons (notamment la collection privée de Patrick Florentin, entièrement consacrée à Rameau, d'environ 1500 documents) et complétée par une bibliothèque d'étude qui compte plus de 3000 documents à ce jour, la bibliothèque musicale, au cœur du projet culturel de la Fondation Royaumont, offre aux artistes et aux chercheurs, professionnels, étudiants et amateurs, un lieu de travail musical et musicologique unique. Au cœur de la collection Rameau / Patrick Florentin, Bertrand Cuiller, artiste en résidence (2014-2016), a pu y enregistrer l'intégrale des pièces pour Clavecin de Jean-Philippe Rameau en janvier et mai 2014. *La Collection musicale François Lang a été acquise en 2007 par la Fondation Royaumont grâce au mécénat du groupe METRO, nommé pour ce don Grand Mécène du Ministère de la Culture et de la Communication.*

Depuis, les activités de la Bibliothèque musicale François Lang sont financées grâce au mécénat du groupe SPIE.

En 2014, le Comité Henry et Isabel Goüin, mécénat collectif de 32 PME et ETI, soutient le travail de Bertrand Cuiller, artiste en résidence à Royaumont.

www.royaumont.com



The Fondation Royaumont

International cultural center for music and dance artists.

The Fondation Royaumont was set up in 1964 by art patrons Henry and Isabel Goüin. Located in the 13th century Cistercian abbey, received as a donation, the foundation conserves and expands its heritage, lending its vitality by making it available to artists and accessible to members of the public from all walks of life.

The work done by the artists in residence at the abbey is presented to the public through the series *Fenêtres sur cour[s]*, in seasonal concerts and productions, and in events taken on tour.

The François Lang Music Library

The François Lang Music Library (Bibliothèque Musicale François Lang) has been built around a unique set of music material (1,300 scores and treaties, manuscripts and prints from the 16th to 20th century) collected by the pianist François Lang between 1931 and 1941.

Enriched by several grants (including Patrick Florentin's Rameau private collection, of about 1500 documents) and supplemented by a study library with more than 3000 documents, the music library is at the heart of the cultural project of Fondation Royaumont, and offers artists and researchers, professionals, students and amateurs a unique workplace where musicology and musicians can meet.

Inspired by the Patrick Florentin's Rameau collection, Bertrand Cuiller, artist in residence (2014-2016), recorded the complete set of harpsichord pieces of Jean Philippe Rameau in January and May 2014.

The François Lang Music Collection was acquired in 2007 by the Fondation Royaumont thanks to the patronage of the METRO group, named Grand Mécène (Major Patron) by the French Ministry of Culture and Communication.

Since then, its activities are funded by the SPIE Group.

In 2014, the Committee Henry et Isabel Goüin, sponsorship of 32 companies operating in the Val d'Oise, support the projects of Bertrand Cuiller at Royaumont.

www.royaumont.com