

EDITIONS

AMBRONAY

BACH AND FRIENDS

LOUIS-NOËL BESTION DE CAMBOULAS, orgue et clavecin

Œuvres de J.S. Bach, Buxtehude, Pachelbel, Böhm...



Louis-Noël Bestion de Camboulas clavecin et orgue



Clavecin – P.Humeau (copie de J.H Gräbner 1722)**Dietrich Buxtehude (1637 - 1707)**

1	Praeludium en sol mineur BuxWV 163	7'54
----------	------------------------------------	------

Heinrich Scheidemann (1595 - 1663)

2	Pavane Lachrimae	6'20
----------	------------------	------

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656 - 1746)

3	Suite VIII : Praeludium & Chaconne	6'49
----------	------------------------------------	------

Johann Pachelbel (1653 - 1706)

4	Aria Sebaldina	10'13
----------	----------------	-------

Johann-Sebastian Bach (1685 - 1750)

5	Toccatà en sol mineur BWV 915	10'08
----------	-------------------------------	-------

Orgue – D. Thomas (Eglise de Ciboure)**Georg Muffat (1653 - 1704)**

6	Toccatà nona en mi mineur	7'27
----------	---------------------------	------

Georg Böhm (1661 - 1733)

7	Vater unser im Himmelreich Versus 1	2'28
----------	-------------------------------------	------

8	Vater unser im Himmelreich Versus 2	4'46
----------	-------------------------------------	------

9	Vater unser im Himmelreich (choral orné)	5'29
----------	--	------

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

10	Fantasia & Fugue en sol mineur BWV 542	12'37
-----------	--	-------

TOTAL TIME 74'17



Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, l'orgue et le clavecin furent les deux principaux visages d'un « clavier » que l'on jouait souvent sans discrimination et qui pouvait comprendre en outre des instruments comme le clavicorde, l'épinette ou le virginal. Les musiciens professionnels étaient entraînés sur les deux instruments en vue d'acquérir non seulement une technique soliste ou concertante, mais aussi une bonne pratique de la basse continue ainsi que les premières bases de l'improvisation et de la composition. Cette complémentarité entre l'orgue et le clavecin peut se lire dans les nombreux livres pour clavier qui furent imprimés ou copiés partout en Europe entre 1600 et 1750. Ceux-ci mêlent en effet souvent les pièces destinées au clavecin et celles destinées à l'orgue, sans d'ailleurs que le partage soit toujours clair puisque de nombreuses pièces peuvent être exécutées sur les deux instruments. Dès 1624, la *Tabulatura nova* de Scheidt mêle les œuvres pour orgue et/ou clavecin, tout comme plus tard l'*Anmuthige Clavier-Übung* de Johann Krieger (1699). Les compilations manuscrites pour le clavier - particulièrement nombreuses dans les territoires germaniques - mêlent aussi la plupart du temps des pièces pour les deux instruments, à l'image de deux célèbres manuscrits provenant de l'entourage immédiat de Johann Sebastian Bach : l'*Andreas Bach Buch* et le *Möllersche Handschrift* qui comprennent une grande variété de pièces offrant un bon aperçu sur les différents genres et styles qui pouvaient être pratiqués sur l'un ou sur l'autre instrument, ou bien encore sur les deux.

Les préludes *manualiter* de **Dietrich Buxtehude** (1637-1707) sont un parfait exemple de pièces pouvant être exécutées *ad libitum* sur l'orgue, le clavecin, ou encore le clavicorde. Le *Praeludium* en sol mineur BuxWV 163 est d'ailleurs transmis dans un manuscrit assez tardif (D-B, Mus. ms. 2681, ca. 1750) qui rassemble des préludes et toccatas de Buxtehude avec ou sans pédale, ainsi que des canzones ou fugues pour clavier. Typique du style hanséatique cultivé dans les villes d'Allemagne du Nord à la fin du XVII^e siècle, le prélude fait alterner des sections en *stylus phantasticus* – très libres, le plus souvent virtuoses, fantasques et d'allure improvisée – et des sections fuguées, où un sujet est développé de façon contrapunctique. L'originalité de ce prélude vient en grande partie de l'usage des triolets dans la première et la troisième fugue.

Après avoir étudié auprès de Sweelinck à Amsterdam, **Heinrich Scheidemann** (1595-1663) prit vers 1625 la succession de son père comme organiste de l'église Sainte-Catherine de Hambourg, devenant ainsi le titulaire de l'un des instruments les plus importants d'Europe du Nord. Professeur de Reincken - et peut-être de Buxtehude -, il contribua avec Scheidt à fonder la grande école de clavier d'Allemagne du Nord. Sa *Pavane Lachrymae* est transmise dans un manuscrit aujourd'hui conservé à la bibliothèque du Minoritenkonvent à Vienne (A-Wm, MS XIV 714) – une compilation de plus de 500 pièces qui est aujourd'hui l'une des plus importantes sources de musique pour clavier du XVII^e siècle. Il s'agit d'une variation pour clavier sur l'un des tubes anglais de l'époque, une pièce pour luth du même titre composée par John Dowland à la fin du XVI^e siècle. Cette pavane avait déjà été variée par Sweelinck auquel Scheidemann se mesure donc implicitement ici.

Le prélude en sol de **Johann Caspar Ferdinand Fischer** (1656-1746) provient d'une collection imprimée de huit suites d'abord publiées à Augsbourg en 1696 sous le titre français de *Pièces de clavecin*, puis rééditées deux ans plus tard sous le titre de *Musicalisches Blumen-Büschlein*. Kapellmeister à Schlackenwerth puis à Baden-Baden, Fischer est actif dans le Sud de l'Allemagne, comme Muffat et Pachelbel. Alors que les autres suites du recueil sont basées sur la succession d'un prélude et de danses, celle-ci fait simplement se succéder un prélude libre - composé de trois sections dans le plus pur style *phantasticus*, et dont la section centrale consiste simplement en une succession d'accords arpégés - avec une longue chaconne d'inspiration française. Comme Muffat, Fischer s'était positionné en héraut du goût français avec la publication de suites orchestrales résolument écrites à la française et rassemblées dans un recueil intitulé *Le journal de printems* (1695).

L'*Aria Sebalдина* (c'est-à-dire « Aria de Nuremberg »), accompagnée de huit variations, revendique fièrement son origine géographique. Au moment de sa publication dans l'*Hexachordum Apollinis* - une série de variations « à exécuter sur les tuyaux de l'orgue ou les touches du clavecin » parue en 1699 -, **Johann Pachelbel** (1653-1706) était retourné dans sa ville natale après avoir exercé pendant plusieurs années comme organiste en Allemagne centrale, notamment à Eisenach et Erfurt où il se lia d'amitié avec des membres de la famille Bach. Son importante œuvre pour clavier est considérée comme l'un des piliers de la tradition germanique méridionale, où les orgues étaient construits selon une facture très différente de celle qui avait cours dans le Nord et les Pays-Bas.

Georg Muffat (1653-1704) est l'un des principaux représentants de la tradition musicale du Sud de l'Empire. Originaire de Savoie, maître de chapelle à la cour épiscopale de Salzbourg puis de Passau, il fit plusieurs séjours d'étude en France (où il resta six ans, selon la préface du *Florilegium primum* publiée en 1695) puis en Italie dès 1681, où il étudia à Rome avec Pasquini et découvrit la musique instrumentale de Corelli. Il publia en 1690 son *Apparatus musico-organisticus*, en insistant dans la préface sur le fait qu'il s'agissait de la première édition de toccatas à plusieurs sections pour le clavier depuis le second livre de Frescobaldi en 1627. Si le recueil est destiné à l'orgue, il comprend en annexe quelques pièces qui peuvent être jouées sur le clavecin. Les 12 toccatas présentes dans ce recueil alternent les sections libres et contrapunctiques. Elles mêlent des éléments stylistiques italiens concertants à un langage harmonique et une écriture qui n'est parfois pas sans rappeler les maîtres français de l'orgue, en particulier dans les sections lentes où l'harmonie recherchée évoque les pleins-jeux français.



L'un des chorals les plus emblématiques de la Réforme, le *Vater Unser*, a donné lieu à d'innombrables variations pour clavier. Les trois variations composées par **Georg Böhm** (1661-1733) sont transmises dans un recueil manuscrit de pièces pour clavier, conservé à Berlin (D-B, Mus. ms. Bach P 802) de la main de Johann Gottfried Walther, le cousin de Johann Sebastian Bach. Les deux premiers versets sont copiés ensemble comme une paire. Le premier est une variation extrêmement ornée de la mélodie du choral, traitée à la manière d'une voix soliste accompagnée par la main gauche. Le second verset est beaucoup plus austère, puisqu'il traite successivement chaque période du *cantus firmus* en un contrepoint rigoureux. La troisième variation - copiée quelques pages plus loin dans le manuscrit - est une grande fantaisie de choral dans la tradition nordique, où chaque période du choral est librement et copieusement ornée en une ligne à la fois très expressive et virtuose. Originaire de Thuringe, Böhm exerça à partir de 1698 dans le Nord de l'Allemagne, en particulier à Lüneburg où il enseigna au jeune Johann Sebastian Bach.

Héritier d'une longue et riche tradition d'écriture pour clavier - qui s'était développée avec des nuances différentes dans le Nord, le centre et le Sud de l'Allemagne -, **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) visita lui-même l'Allemagne du Nord à plusieurs reprises et put ainsi être au contact direct de la grande école nordique alors incarnée par Böhm, Buxtehude et Reincken. La toccata en sol mineur BWV 915 est copiée dans plusieurs sources manuscrites de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Après une première section en style phantasticus - sorte de portique repris à la fin de l'œuvre -, la toccata fait alterner des sections lentes à l'allure improvisée avec une section concertante, puis une fugue sur un sujet bondissant en triolets de doubles croches, rappelant celui que Buxtehude utilise dans la fugue finale de son prélude. La fantaisie et fugue en sol mineur BWV 542 - l'une des œuvres pour orgue les plus célèbres de Bach - est elle aussi transmise par une variété de sources manuscrites copiées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il est cependant utile de rappeler que la fantaisie n'est associée à la fugue que dans deux sources très tardives, alors que les sources les plus anciennes transmettent seulement l'une des deux pièces. D'après Mattheson, un concours - qui eut lieu le 24 octobre 1725 pour la nomination d'un nouvel organiste à la cathédrale de Hambourg - comprenait une épreuve de contrepoint improvisé sur un sujet très proche de celui de la fugue de Bach, trouvant son origine dans une chanson hollandaise et sur un contre-sujet qui se retrouve également dans la fugue de Bach.

L'orgue de Ciboure est un de ces projets qui compte autant dans la vie d'un facteur d'orgue que dans l'histoire du lieu destiné à l'accueillir. L'idée de construire un grand instrument de style hollandais – avec son équilibre sonore bien particulier, ses couleurs poétiques, chatoyantes, organisées de façon très orchestrale - était séduisante.

Au milieu du XVII^e siècle, c'est le facteur d'orgue Galtus van Hagerbeer qui lui donne ses traits de caractère originaux. Cette facture somptueuse - mêlant monumentalité, archaïsmes et nouveautés - poursuivra son évolution jusqu'à la fin du siècle avec, entre autres éminents facteurs, Jan Duyschot. Au tournant du XVIII^e siècle, le célèbre facteur d'orgue Arp Schnitger marquera de son empreinte ces styles d'orgues des Pays-Bas jusqu'à l'Allemagne du Nord.

Les jeux de principaux sont riches en harmoniques fondamentales, très doux et poétiques, de même que les jeux flûtés sont très chantants.

L'orgue de Ciboure n'est donc pas une copie rigide mais s'inscrit dans une lignée et dans un style. Pour l'harmonisation de l'instrument, nous avons favorisé la clarté de chaque jeu et la cohérence des mélanges pour faire ressortir la polyphonie sous toutes ses formes, depuis les sonates en trio jusqu'aux *ricercar* et fugues dont la littérature ancienne nous donne tant d'exemples.

La beauté et la variété de timbres des jeux de fonds de 8 pieds ainsi que la rondeur, le moelleux des jeux d'anche et leur aisance à entrer dans tous les mélanges donnent à l'organiste de multiples possibilités.

Dominique Thomas, manufacture d'orgue Thomas

Composition de l'orgue :

Rugpositief

Prestant 8'
 Bourdon 8'
 Octaaf 4'
 Roerfluit 4'
 Quintfluit 3'
 Superoctaav 2'
 Sexquialter (2 crans)
 Mixtuur IV-VI
 Dulciaan 16'
 Schalmei 8'

Bovenwerk

Baarpijp 8'
 Quintaton 8'
 Flute travers 8'
 Gemshorn 4'
 Openfluit 4'
 Nasard 3'
 Spitsfluit 2'
 Sifflet 1'
 Sexquialter
 Dulciaan 8'
 Vox humana 8'

Hoofdwerk

Prestant 16'
 Bourdon 16'
 Octaaf 8'
 Holpijp 8'
 Octaaf 4'
 Ruispijp II (2 crans)
 Mixtuur IV-VI (2 crans)
 Fagott 16'
 Trompet 8'
 Cornet V

Pedaal

Subbass 16'
 Ofenfluit 8'
 Bazuin 16'
 Cornet 2'
 (Baladeurs avec
 le Hoofdwerk)
 Prestant 16'
 Octaaf 8'
 Octaaf 4'
 Fagott 16'
 Trompet 8'



Le clavecin utilisé pour cet enregistrement est une copie d'un instrument fabriqué par Johann Heinrich Gräbner en 1722 à Dresde. Il se trouve à la Villa Bertramka à Prague d'où il n'a pas bougé depuis 1787, date à laquelle Mozart l'utilisa quand il composa son opéra *Don Giovanni* ! J.H. Gräbner « Le Vieux » (1665-1739) est le premier d'une grande dynastie de facteurs d'orgues, d'organistes et de facteurs de clavecins qui construisirent des pianos jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Son fils Heinrich Christian, organiste, fut l'élève de J.S. Bach en 1725 et 1726. On peut lire dans ses écrits que cela « coûta fort cher » à son père ! Gräbner « Le Vieux » eut donc souvent l'occasion de côtoyer J.S. Bach lors des voyages de celui-ci à Dresde et d'échanger avec lui sur la musique et les instruments.

Il est impossible de copier de tels clavecins sans avoir à l'esprit toute cette atmosphère. En ce début de siècle, Dresde bénéficie des goûts du souverain de Saxe Auguste II, dit "le Fort".

Il fait de sa capitale « La Florence de l'Elbe ». Les architectes, les peintres, les artisans sont en nombre. L'orchestre de Dresde est célèbre dans l'Europe entière.

Ce goût pour l'Italie se retrouve aussi dans la facture des clavecins de cette région. Les caisses, bâties autour du fond, sont barrées presque comme des clavecins italiens. Les tables d'harmonie sont conçues pour produire une couleur très riche en harmoniques, ce qui facilite la clarté du discours polyphonique.

Philippe Humeau, facteur de clavecins

Né en 1989, Louis-Noël Bestion de Camboulas étudie l'orgue, le clavecin, la musique de chambre et la direction aux Conservatoires nationaux supérieurs de Lyon et Paris. Il reçoit notamment l'enseignement de Louis Robilliard, Jan-Willem Jansen, Michel Bourcier, Nicolas Brochot, François Espinasse, Yves Rechsteiner, Olivier Baumont et Blandine Rannou.

Il est lauréat des concours internationaux : « Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz - Académie des Beaux-Arts » en 2009 ; premier prix décerné à l'unanimité du « Concours d'orgue Gottfried Silbermann » de Freiberg (Allemagne) en 2011 ; second prix du concours de Saint-Maurice (Suisse) en 2015. En 2013, il reçoit le premier prix du prestigieux concours « Xavier Darasse » de Toulouse.

Louis-Noël s'est produit en solo ou avec chœur et orchestre à travers l'Europe (Paris La Madeleine, Festival de La Chaise-Dieu, Toulouse les Orgues, Allemagne, Suisse, Italie, Festival de Monaco...).

Il a créé et dirige depuis 2010 l'ensemble « Les Surprises » - spécialisé dans le répertoire vocal et instrumental des XVII^e et XVIII^e siècles, avec lequel il enregistre deux disques pour le label Ambronay Editions salués par la critique nationale et internationale (Diamant d'Opéra Magazine, 5 de Diapason).

Il dirige cet Ensemble en France, Belgique, Allemagne, Italie et Palestine.

Il a également travaillé auprès des chefs tels que Hervé Niquet, Arie Van Beek, Roberto Forés Veses. Il dirige en 2013 la recréation mondiale de l'opéra *Le Ballet de la Paix* de Rebel et Francoeur. Pour son travail de recherche sur ces deux compositeurs, il a été lauréat de « la bourse Déclics jeunes » de la Fondation de France.

Louis-Noël Bestion de Camboulas est artiste en résidence à la Fondation Royaumont en tant qu'organiste sur l'orgue Cavallé-Coll de l'Abbaye.



Discographie parue chez Ambronay Editions :
Les Surprises - Rebel de père en fils AMY 303



Les Surprises - Les Eléments AMY046



Until the middle of the eighteenth century, the organ and the harpsichord were the two principal faces of a generic 'keyboard' repertory that was often played without discrimination on a number of instruments, which might also include the clavichord, the spinet and the virginal. Professional musicians trained on both instruments with the aim of acquiring not only a solo or concertante technique, but also proficiency in performing basso continuo and the rudiments of improvisation and composition. This complementarity between the organ and the harpsichord may be observed in the numerous books of keyboard music that were printed or copied everywhere in Europe between 1600 and 1750. They often mixed pieces intended for the harpsichord and others intended for the organ, with the line of demarcation between the two not always clear, since many pieces can be played on both instruments. Scheidt's *Tabulatura nova* of 1624 mingles works for organ and/or harpsichord, as does Johann Krieger's much later *Anmuthige Clavier-Übung* (1699). Manuscript compilations for the keyboard – particularly widespread in the German-speaking territories – also generally include pieces for the two instruments. Notable among these are two famous manuscripts deriving from the inner circle of Johann Sebastian Bach, the *Andreas-Bach-Buch* and the *Möllersche Handschrift*, which feature a wide range of pieces offering a useful insight into the different genres and styles that could be practised on one instrument or the other, or indeed on both.

The *manualiter* preludes of **Dieterich Buxtehude** (1637-1707) are a perfect example of compositions that could be performed *ad libitum* on the organ, the harpsichord or the clavichord. The Praeludium in G minor BuxWV 163 has come down to us in a fairly late manuscript (D-B, Mus. ms. 2681, c.1750) comprising preludes and toccatas by Buxtehude with or without pedalboard, in addition to *canzonas* or fugues for keyboard. This piece, typical of the Hanseatic style cultivated in the towns of north Germany in the late seventeenth century, alternates between sections in the *stylus phantasticus* – very free, generally virtuosic, capricious and improvisatory in feel – and fugal sections in which a subject is developed contrapuntally. The prelude derives its originality to a large extent from the use of the triplets in the first and third fugues. After studying with Sweelinck in Amsterdam, **Heinrich Scheidemann** (1595-1663) succeeded his father

around 1625 as organist of the Catharinenkirche in Hamburg, thus taking over guardianship of one of the most important instruments in northern Europe. As the teacher of Reincken – and perhaps of Buxtehude too – he was one of the founders (alongside Scheidt) of the great north German school of keyboard composition. His *Pavane Lachrymae* has survived in a manuscript now held in the library of the Minoritenkonvent in Vienna (A-Wm, MS XIV 714) – a compilation of more than 500 pieces which is today one of the most significant sources of seventeenth-century keyboard music. This piece is a set of variations on one of the great English popular hits of the period, a work for lute of the same title composed by John Dowland at the end of the sixteenth century. The pavan had already been varied by Sweelinck, against whom Scheidemann was therefore implicitly measuring himself here.

The Prelude in G of **Johann Caspar Ferdinand Fischer** (1656-1746) comes from a printed set of eight suites first published at Augsburg in 1696 with the French title *Pièces de clavecin*, and reissued two years later under the title of *Musicalisches Blumen-Büschlein*. As Kapellmeister at Schlackenwerth and subsequently at Baden-Baden, Fischer was active in south Germany, like Muffat and Pachelbel. While the other suites in the collection are based on the model of a prelude followed by a series of dances, this one consists simply of a free prelude – subdivided into three sections in the purest *stylus phantasticus*, the central one being no more than a succession of arpeggiated chords – and a long chaconne in the French manner. Like Muffat, Fischer set himself up as a herald of French tastes with the publication of orchestral suites resolutely written *à la française*, which he collected in a publication entitled *Le Journal de printems* (1695).

The *Aria Sebalдина* (which means ‘Aria of Nuremberg’), accompanied by eight variations, proudly proclaims its geographical origins. At the time of its publication in the *Hexachordum Apollinis* – a set of variations ‘for performance on the pipe organ or the keyed harpsichord’ issued in 1699 – **Johann Pachelbel** (1653-1706) had returned to his native city after several years spent as an organist in central Germany, notably in Eisenach and Erfurt where he became friendly with members of the Bach family. His large output for keyboard is regarded as one of the cornerstones of the south German tradition, in which organs were built in a very different style from that current in north Germany and the Netherlands.

Georg Muffat (1653-1704) is one of the principal representatives of the musical tradition of the southern regions of the Empire. A native of Savoy who was Kapellmeister at the episcopal courts of Salzburg and subsequently of Passau, he spent several periods of study in France (where he remained for six years, according to the preface of the *Florilegium primum* published in 1695), and later (from 1681) in Italy, where he studied with Pasquini in Rome and became familiar with the instrumental music of Corelli. In 1690 he published his *Apparatus musico-organisticus*, with a preface underlining the fact that this was the first published collection of keyboard toccatas in several sections since the second book of Frescobaldi in 1627. Although the set is intended for the organ, its appendix includes several pieces that can be played on the harpsichord. The twelve toccatas presented in this collection alternate free and contrapuntal sections. They combine elements of Italian concertante style with a harmonic language and texture that sometimes recall the masters of French organ music, especially in the slow sections, where the elaborate harmony evokes French *pleins-jeux*.

One of the most emblematic chorales of the Reformation, the *Vater Unser* (the Lord's Prayer) was used as the basis for countless sets of keyboard variations. The three variations composed by **Georg Böhm** (1661-1733) have come down to us in a manuscript collection of pieces for keyboard, conserved in Berlin (D-B, Mus. ms. Bach P 802), which is in the hand of Johann Gottfried Walther, cousin of Johann Sebastian Bach. The first two verses of the chorale are copied together as a pair. The first is a highly decorated variation on the chorale tune, treated like a vocal solo accompanied by the left hand. The second verse is much more austere, since it sets each period of the cantus firmus successively in strict counterpoint. The third variation – copied a few pages further on in the manuscript – is a large-scale chorale fantasia in the northern tradition, where each period of the chorale is freely and abundantly ornamented in a line that is at once very expressive and virtuosic. A native of Thuringia, Böhm worked from 1698 in north Germany, notably at Lüneburg where he taught the young Johann Sebastian Bach. The heir to a long and rich tradition of keyboard composition, which had developed with differences of emphasis in north, central and south Germany, **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) visited north Germany himself several times, thereby coming into direct contact with the illustrious northern school then embodied by Böhm, Buxtehude and Reincken. The Toccata in G minor BWV 915 exists in a number of manuscript copies from the second half of the eighteenth century. After a first section in *stylus phantasticus* – a sort of entrance portal reprised at the end of the work – the toccata alternates slow, improvisation-like sections with a concertante section, then a fugue on a bouncy subject in semiquaver

triplets, reminiscent of the one Buxtehude uses in the final fugue of his Praeludium. The Fantasia and Fugue in G minor BWV 542 – one of Bach's most famous organ works – has also come down to us in a variety of manuscript sources copied in the second half of the eighteenth century. It is nevertheless useful to point out that the Fantasia is associated with the Fugue only in two very late sources, whereas the earliest sources transmit only one of the two pieces. According to Johann Mattheson, a competitive examination held on 24 October 1725 to appoint a new organist for Hamburg Cathedral featured a test of improvised counterpoint on a subject (based on a Dutch song) that is very similar to that of Bach's fugue, and a countersubject that is also to be found there.

Louis Delpech



THE ORGAN - CIBOURE CHURCH, 2014

The organ of Ciboure is one of those projects that are as important in the life of an organ builder as in the history of the place where it is installed. The idea of building a large instrument in the Dutch style – with its highly individual sonic balance, its shimmering, poetic tone colours, organised in a very orchestral fashion – was an exceptionally attractive one.

It was the builder Galtus van Hagerbeer who created the original features of the Dutch style in the middle of the seventeenth century. This sumptuous type of instrument, combining monumentality, archaisms and innovations, pursued its evolution until the end of the century with other eminent builders including Jan Duyschot.

At the turn of the eighteenth century, the celebrated Arp Schnitger left his mark on the organ styles of the Low Countries and north Germany. The principals are rich in fundamental harmonics and very gentle and poetic, as are the flute stops, which produce a pronounced singing tone.

The organ of Ciboure is thus not a rigid copy of a specific instrument, but is conceived as the continuation of a given tradition and style. For the harmonisation of the instrument we gave priority to the clarity of each stop and the coherence of the mixtures in order to bring out polyphony in all its forms, from trio sonatas to the ricercars and fugues of which the early literature provides so many examples.

The beauty and variety of timbres of the 8-foot foundation stops offer the organist multiple possibilities, as do the rounded, mellow sound of the reeds and the ease with which they combine in any mixture.

Dominique Thomas, manufacture d'orgue Thomas



Specification of the organ:

Rugpositief

Prestant 8'
 Bourdon 8'
 Octaaf 4'
 Roerfluit 4'
 Quintfluit 3'
 Superoctaaf 2'
 Sexquialter (2 crans)
 Mixtuur IV-VI
 Dulciaan 16'
 Schalmei 8'

Hoofdwerk

Prestant 16'
 Bourdon 16'
 Octaaf 8'
 Holpijp 8'
 Octaaf 4'
 Ruispijp II (2 crans)
 Mixtuur IV-VI (2 crans)
 Fagott 16'
 Trompet 8'
 Cornet V

Bovenwerk

Baarpijp 8'
 Quintaton 8'
 Flute travers 8'
 Gemshorn 4'
 Openfluit 4'
 Nasard 3'
 Spitsfluit 2'
 Sifflet 1'
 Sexquialter
 Dulciaan 8'
 Vox humana 8'

Pedaal

Subass 16'
 Ofenfluit 8
 Bazuin 16'
 Cornet 2'
 (Baladeurs avec
 le Hoofdwerk)
 Prestant 16'
 Octaaf 8'
 Octaaf 4'
 Fagott 16'
 Trompet 8'

THE HARPSICHORD

The harpsichord used for this recording is a copy of an instrument made by Johann Heinrich Gräbner in Dresden in 1722. It is now in the Villa Bertramka in Prague, from which it has not moved since 1787, when Mozart used it while composing his opera *Don Giovanni!*

J. H. Gräbner 'the Elder' (1665-1739) was the first in a great dynasty of organ builders, organists and harpsichord makers, which lasted until the middle of the nineteenth century, by which time its members were making pianos. His son Heinrich Christian, an organist, was a pupil of J. S. Bach in 1725 and 1726, and a surviving document by him tells us that this 'cost his father a great deal'! Gräbner 'the Elder' therefore often had the opportunity of frequenting J.S. Bach on the composer's trips to Dresden and of discussing music and instruments with him.

It is impossible to copy such historic harpsichords without bearing in mind the atmosphere surrounding them. Dresden in the early eighteenth century was the beneficiary of the tastes of the Elector of Saxony, August the Strong, who turned his capital into 'the Florence of the Elbe'. Numerous architects, painters and craftsmen worked there, and the Dresden court orchestra was famed all over Europe.

The monarch's Italophile tastes are also reflected in the style of the harpsichords built in the region. The cases, constructed around the bottom, are framed almost like Italian harpsichords. The soundboards are conceived to produce a colour very rich in harmonics, which facilitates clarity of polyphonic discourse.

Philippe Humeau, harpsichord maker



Born in 1989, Louis-Noël Bestion de Camboulas studied the organ, the harpsichord, chamber music and conducting at the Paris and Lyon Conservatoires (CNSMD). Among his teachers were Louis Robilliard, Willem Jansen, Michel Bourcier, Nicolas Brochot, François Espinasse, Yves Rechsteiner, Olivier Baumont and Blandine Rannou.

In 2009 he won the Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz of the Académie des Beaux-Arts, followed in September 2011 by the First Prize by unanimous decision of the judges at the Gottfried Silbermann Organ Competition in Freiberg (Germany) and in 2015 by Second Prize at the Saint-Maurice Competition (Switzerland). In 2013 he received First Prize at the prestigious Xavier Darasse Competition in Toulouse.

Louis-Noël has appeared as a soloist or with chorus and orchestra all over Europe, notably in Paris (the Madeleine), at the festivals of La Chaise-Dieu, Toulouse les Orgues and Monaco, and in Germany, Switzerland and Italy.

He is the joint founder of the ensemble Les Surprises, which he has directed since 2010. With this group specialising in the vocal and instrumental repertory of the seventeenth and eighteenth centuries he has recorded two discs for Ambronay Éditions that were acclaimed by the French and international press, and were awarded the 'Diamant Opéra-Magazine' and '5 de Diapason'. He has already conducted the ensemble in France, Belgium, Germany, Italy and Palestine.

He has also worked with such conductors as Hervé Niquet, Arie Van Beek and Roberto Forés Veses. In 2013 he conducted the modern premiere of the opera *Le Ballet de la Paix* by Rebel and Francœur. His research work on these two composers was recognised in 2013 with the award of the Déclics Jeunes scholarship of the Fondation de France.

Louis-Noël Bestion de Camboulas is artist in residence at the Fondation Royaumont as organist of the Abbey's Cavallé-Coll organ.

Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain, de la Région Rhône-Alpes et de la Drac Rhône-Alpes. Le label discographique Ambronay Éditions reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain.

Louis-Noël Bestion de Camboulas tient à remercier le label Ambronay Éditions et Pierre Bornachot pour leur confiance dans la réalisation de ce disque. Merci à la paroisse de Ciboure, à son curé Jean Eliçagaray et son organiste Thomas Ospital, pour nous avoir permis de travailler dans la magnifique église de Ciboure. Merci à Christoph Frommen pour son oreille sûre et attentive. Merci à Philippe Humeau et Dominique Thomas pour leurs superbes instruments très inspirants. Merci à Jan-Willem Jansen pour ses conseils précieux. Merci à Juliette de m'avoir assisté à l'orgue.

Louis-Noël Bestion de Camboulas would like to thank the label Ambronay Éditions and Pierre Bornachot for their confidence in this recording project; the parish of Ciboure, its priest Jean Eliçagaray and its organist Thomas Ospital, for enabling us to work in the magnificent church of Ciboure; Christoph Frommen for his keen and attentive ear; Philippe Humeau and Dominique Thomas for their superb and inspirational instruments; and Jan-Willem Jansen for his invaluable advice. Dominique Thomas for their superb and inspirational instruments; Juliette for her assistance at the organ; and Jan-Willem Jansen for his invaluable advice.

Louis-Noël Bestion de Camboulas

Director Daniel Bizeray

Label managers Sarah Farnault & Hannelore Guittet

Artistic Delegate Pierre Bornachot

Recorded at Ciboure, France in february 2016

Recording producer, sound engineer and editing Christoph Frommen

Cover photograph Benoît Pelletier, **Booklet layout** Alambret Communication

Booklet photo credits Bertrand Pichène

Printers Pozzoli, Italy

© & © 2017 Centre culturel de rencontre d'Ambronay, 01500 Ambronay, France —www.ambronay.org

Made in Europe

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits.

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

