

MARCHAND SUITES

{oh!} trio

MARTYNA PASTUSZKA
KRZYSZTOF FIRLUS
ANNA FIRLUS

APARTE

SUITES DE PIÈCES

MÊLÉE DE SONATES

POUR LE VIOLON ET LA BASSE,

qui ont été exécutées plusieurs fois devant sa Majesté.

DEDIEZ AU ROY.

Composées

PAR MONSIEUR MARCHAND, *Le Fils*

Officier ordinaire

de la Musique de la Chapelle et Chambre du Roy.

Gravez par Rouffel



A PARIS

*le Prix en blan. 7^{tt}
Relié en Veau. 8^{tt} 101.*

CHEZ { *Pierre Ribou sur le Quai des grands Augustins à la décente du Pont-Neuf*
Foucaut Rue Saint-Honoré à la Règle d'Or.

AVEC PRIVILEGE DU ROY. 1707.

JOSEPH MARCHAND

(1673-1747)

SUITES DE PIÈCES MÊLÉE DE SONATES POUR LE VIOLON ET LA BASSE (1707)

{oh!} trio

MARTYNA PASTUSZKA violin

KRZYSZTOF FIRLUS viola da gamba

ANNA FIRLUS harpsichord & positive organ

Première Suite in A

1. Fantaisie	7'23
2. Sonate I lentement	1'48
3. Vite	2'05
4. Rondeau tendrement	4'13
5. Vite	2'22
6. Air grave	4'07
7. Gavotte tendrement	1'07
8. Air gay	1'41

Deuxième Suite in B

9. Sonate lentement	3'39
10. Vite. Lentement	3'23
11. Rondeau gay	1'30
12. Vite	1'49
13. Air louré	2'41
14. Air gay	0'48
15. Dessein de basse	1'33

Troisième Suite in C

16. Allemande*	2'49
17. Sarabande	2'50
18. Rondeau	5'15
19. Air lent*	2'03
20. Première et deuxième gavottes*	2'22

Quatrième Suite in D

21. Sonate	4'
22. Fugue	2'29
23. Adagio	2'25
24. Air tendre	2'50
25. Air gay	2'12
26. Air par accords lentement	5'50
27. Air vite	1'22

Cinquième Suite in E

28. Sonate	2'27
29. Fugue	2'22
30. Air I	3'30
31. Air II*	1'20
32. Gigue	1'47
33. Air tendre	3'06
34. Air gay	1'54
35. Air vite*	1'23

* with **Jan Čižmář** Baroque lute

Sixième Suite in F

36. Sonate	3'38
37. Fugue	2'36
38. Air I	2'41
39. Air II	2'30
40. Vivement	2'25
41. Allemande	4'25
42. Prélude ou dessein de basse	1'38
43. Chaconne	5'55
44. Sicilienne	3'14

Septième Suite in G

45. Sonate	5'44
46. Air tendre	3'18
47. Rondeau	3'24
48. Allemande	2'50
49. Air grave	4'33
50. Rondeau et double	1'49
51. Air tendre lentement	3'17
52. Chaconne	8'16



Discovering Joseph Marchand

Evangelia Kopsalidou

Joseph Marchand (1673-1747), the son of Pierre Marchand and Denise Beauchamps, was a composer and played the *basse de violon* from 1695 at the Chapelle Royale and with the Petits Violons, then with the Grande Bande, between 1695 and 1736. Born into a dynasty of violinists, he participated with his father in the Musique de la Chambre du Roi between 1717 and 1730, and, until 1744, took part together with his son in numerous Court concerts: 80 in 1734, 103 in 1738, 93 in 1739. These concerts notably took place in the small apartments of Louis XV. As a *basso* teacher, Joseph Marchand was as famous as his father; like him he received a salary from Louis XIV, and he was heard by the Grand Dauphin, allowing him to compare French music with the Italianate style of Jean-Baptiste Anet II.¹ In 1730, during a musical dinner at the Château de Fontainebleau, the *Mercure* judged his bass playing to be “highly individual.”

His *Suites de pièces mêlée de sonates pour le violon et la basse qui ont été exécutées plusieurs fois devant sa Majesté* (“Suite of pieces together with sonatas for violin and bass which were performed several times for his Majesty”) were published in 1707. The dedication in the printed edition tells us that these pieces were appreciated by the King, which probably contributed to their publication at a time when this was already difficult. The suites consist of seven sets of pieces, either called *sonates* or named after dances or airs. At this time, although the suite was a favoured genre, few viol masters used the term as a title for their various printed editions. The word was used in the sense that we use it now, meaning “continuation”, or else it often served to signal that a given piece was not yet finished. On the other hand, it is not very easy to have a clear idea of the meaning of the word *sonate* in France in the first half of the 18th century. It refers to both the chamber sonata and

¹ Bernard Bardet, entry « Marchand (les) » in Marcelle Benoit (ed.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris: Fayard, 1992), p. 439.

the church sonata, and as the chamber sonata tended to be a suite of dances, the terms *sonate* and *suite* were often not distinct in France.

The particularity of Marchand's suites is that they use double stopping and, for the first time in violin technique, double trills. Moreover, the appoggiaturas (*ports de voix*) of his slow airs "prefigure adagio ornamentation," and "testify to the instrumental skill of Joseph Marchand."² These technical innovations need to be linked to the growing interest in Italian music during the period. Indeed, at the end of the 17th century, music from across the Alps began to spread rapidly and widely in France, giving rise on one hand to all sorts of disputes, and on the other to musical phenomena involving the absorption and transformation of the Italian model.

As the Italian instrument par excellence, scorned because of its links with the lower (working) class, the violin was not initially held in high esteem. Viols remained the preferred instruments for late 17th-century musical ensembles. In trio pieces such as those by Marin Marais (1692), the violin only appears optionally above a written part. It was not obligatory and could not be explored or used idiomatically. However, it began to

enjoy its heyday with the vogue for Italy. Signs of a change in public taste had already been observable before the turn of the century, when artists, possibly imitating the violin, had begun to transform the *dessus de viole* (tuned D-G-D-E) in order to extend its upper register. At the same time, Jean-Baptiste Lully, combining Florentine traditions with a solid training in France, had improved the quality of the King's Grande Bande and in 1647 created the Petits Violons. However, the rise of the violin accelerated with the discovery of the works of Corelli. Although his 12 *Violin Sonatas*, op. 5, were not printed in France until around 1701, his trio sonatas were often heard and played in the Parisian salons, where private concerts held by the aristocracy and the upper echelons of the bourgeoisie provided a free forum for new literary, philosophical and artistic trends. However, when Corelli published his *Sonatas*, the Duc d'Orléans, curious about this music and unable to find a violinist in Paris capable of playing chords, had to have the lines performed by three singers. Just as the repertoire lagged far behind Italy, Germany and even England, so French composers had not yet adopted the violin sonata as an essential musical form, nor

2 Ibid.

the instrument's specific playing techniques. Fortunately, this sterility did not last long, and the first book of sonatas by François Duval³ was published in 1704, almost a century later than in Italy. Subsequently, violin sonatas appeared in 1707 and 1711 by Sébastien de Brossard, Élisabeth Jacquet de La Guerre and Jean Féry Rebel (conceived earlier). Subsequently, national schools were established during the 18th century in the wake of the Italian school (the most brilliant), and thus a French school spanning four generations⁴ evolved, of which Joseph Marchand was a member.

It was in this context of the dominance of the bass viol, of the intermingling of the suite and the sonata, of Italian influence and French taste, and of the progressive dominance of the cello and the violin, that Joseph Marchand's works were

composed. They therefore belong to the first period of the French violin sonata, which began around 1700 and lasted until approximately 1745, with the violin taking on the role formerly reserved for the viol. Marchand's style, in keeping with that of the early French violin sonata, shows a remarkable and steady progression towards later Baroque style, characterized by contrapuntal complexity, harmonic intensity and highly florid writing.⁵ The music is equally suitable for the *dessus de viole* and the violin, with the bass viol and harpsichord providing the continuo.

3 François Duval, *Premier livre de sonates et autres pièces pour le violon et la basse... par le Sieur Duval*, (First book of sonatas and other pieces for violin and basse... by M. Duval) Paris: author, 1704.

4 The first generation, at the start of the century, comprised violinists who were very influenced by Italy: Jean-Baptiste Anet and his pupils Louis and François Francoeur, as well as Jean-Baptiste Sénailé. From 1725 Jean-Marie Leclair, Jean-Pierre Guignon, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville and Louis-Gabriel Guillemain would create a more personal playing style. The third generation arrived around 1750: Jean-Baptiste Cupis, Jean-Baptiste Canavas, Joseph Bernabé Saint-Sévin and l'Abbé le fils, followed by the fourth generation at the end of the century: Pierre Vachon, Nicolas Capron, the Chevalier de Saint-Georges et above all Pierre Gaviniès.

5 Robert E. Preston, entry « Violon (répertoire) » in Marcelle Benoit (ed.), *op.cit.*, p. 721.



À la découverte de Joseph Marchand

Evangelia Kopsalidou

Joseph Marchand (1673-1747), fils de Pierre Marchand et de Denise Beauchamps, est compositeur et basse de violon depuis 1695 à la Chapelle royale et aux Petits Violons, puis à la Grande Bande, entre 1695 et 1736. Issu d'une dynastie de violonistes, il participe avec son père à la Musique de la Chambre entre 1717 et 1730, et, jusqu'en 1744, prend part avec son fils à des nombreux concerts de la Cour : quatre-vingts concerts en 1734, cent trois en 1738, quatre-vingt-treize en 1739. Ces concerts ont lieu en particulier dans les petits appartements de Louis XV. Professeur de basse aussi réputé que son père, Joseph Marchand reçoit comme lui une pension de Louis XIV, et se fait entendre du Grand Dauphin pour lui permettre de comparer la musique française avec la manière italianisante de Jean-Baptiste Anet II¹. En 1730, lors d'un souper en musique au Château de Fontainebleau, le *Mercure* juge son jeu de basse « très singulier ».

Ses Suites de pièces mêlée de sonates pour le violon et la basse qui ont été exécutées plusieurs fois devant sa Majesté sont publiées en 1707. La dédicace qui figure sur l'édition nous apprend que ces pièces étaient appréciées du roi, et a probablement contribué à leur publication, à une époque où cela était déjà difficile. Elles comprennent sept ensembles de pièces, baptisées « sonates » ou d'après des noms de danse ou d'airs. À cette période, bien que la suite soit un genre de prédilection, peu de maîtres de viole utilisent le terme pour titrer leurs diverses éditions. Il est employé dans le sens que nous lui donnons actuellement où il signifie « continuation », ou sert bien souvent à prévenir que la pièce n'est pas encore achevée. En revanche, il n'est pas très facile de se faire une idée claire de la valeur du mot « sonate » dans la première moitié du XVIII^e siècle en France. Il se rapporte aussi bien à la sonate de chambre qu'à la sonate d'église. Et comme la sonate de

1 Bernard Bardet, « Marchand (les) » dans Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 439.

chambre était plutôt une suite de danses, les termes *sonate* et *suite* se confondent souvent en France.

La particularité des suites de Marchand est qu'elles font appel à la double corde et, pour la première fois dans la technique du violon, au double trille. Par ailleurs, les ports de voix de ses airs lents « annoncent les ornements des adagios », et « témoignent de l'habileté instrumentale de Joseph Marchand² ». Il faut lier ces innovations techniques à l'intérêt croissant de l'époque pour la musique italienne. En effet, à la fin du XVII^e siècle, la musique transalpine commençait à se répandre en France d'une manière rapide et omniprésente, donnant naissance, d'une part, à toutes sortes de querelles et d'autre part à des phénomènes musicaux impliquant l'absorption et la transformation du modèle italien.

Initialement, le violon, l'instrument italien par excellence et méprisé pour ses liens avec la classe inférieure (ouvrière), ne jouit pas d'une grande considération. Les violes restent les instruments de prédilection pour les ensembles de musique de la fin du XVII^e siècle. Dans les pièces en trio comme celles de Marin Marais

(1692), le violon n'apparaît que comme facultatif sur une partie donnée. Il n'était pas obligatoire et ne pouvait pas être exploité ou utilisé selon son propre langage. Il commence toutefois à connaître ses jours de gloire avec la vogue italienne. Les signes d'un changement de goût du public avaient déjà été ressentis avant le tournant du siècle, lorsque les artistes, imitant éventuellement le violon, avaient commencé à transformer le dessus de viole (accordée *ré-sol-do-mi-la-ré*) afin d'étendre son registre supérieur. En parallèle, Jean-Baptiste Lully, unissant aux traditions florentines une solide formation en France, avait amélioré la qualité de la Grande Bande du roi et créé dès 1647 les Petits Violons. Mais l'essor du violon s'accroît avec la découverte des œuvres de Corelli. Bien que les 12 *Sonates pour violon*, op. 5, n'aient été imprimées en France que vers 1701, ses trios-sonates ont souvent été entendus et joués dans les salons parisiens, où les concerts privés tenus par l'aristocratie et les rangs supérieurs de la bourgeoisie constituaient un forum libre pour les nouvelles tendances littéraires, philosophiques et artistiques. Cependant, lorsque Corelli publie ses Sonates, Monsieur le duc d'Orléans, curieux de cette musique et ne pouvant trouver aucun

2 *Ibid.*

violon dans Paris capable de jouer par accords, dut se résoudre à la faire chanter par trois voix. À l'image du répertoire, très en retard par rapport à l'Italie, l'Allemagne et même l'Angleterre, les compositeurs français n'avaient pas encore adopté la sonate de violon en tant que forme musicale essentielle, ni les modes de jeu spécifiques de l'instrument. Heureusement cette stérilité ne dura pas longtemps et le premier livre de sonates de François Duval³ fut publié en 1704, avec près d'un siècle de retard sur l'Italie. Puis paraissent en 1707 et 1711 les sonates pour violon de Sébastien de Brossard, Élisabeth Jacquet de La Guerre et Jean Féry Rebel, (conçues plus tôt). Par la suite, au cours du XVIII^e siècle, les écoles nationales s'affirmeront dans le sillage de celle de l'Italie, la plus brillante, et ainsi se développera une école française de quatre générations⁴, dont Joseph Marchand fit partie.

C'est dans ce cadre de la dominance de la basse de viole, des mélanges de la suite et de la sonate, de l'influence italienne et du goût français, de la dominance progressive du violoncelle et du violon, qu'a été composée l'œuvre de Joseph Marchand. Elle appartient ainsi à cette première période de la sonate française pour violon, qui commence vers 1700 et durera approximativement jusqu'en 1745. Le violon y reprend tout à fait le rôle qui autrefois était réservé à la viole. Le style de Marchand, en cela conforme à celui des débuts de la sonate pour violon française, montre un progrès remarquable et constant vers le dernier style baroque caractérisé par une complexité contrapuntique, une intensité harmonique et une écriture très fleurie⁵. La musique convient aussi bien au dessus de viole qu'au violon, la basse de viole et le clavecin réalisant le continuo.

3 François Duval, *Premier livre de sonates et autres pièces pour le violon et la basse... par le Sieur Duval*, Paris, l'auteur, 1704.

4 La première, au début du siècle, est celle de violonistes très influencés par l'Italie : Jean-Baptiste Anet et ses élèves, Louis et François Francoeur, Jean-Baptiste Sénaillé. Viendront à partir de 1725 Jean-Marie Leclair, Jean-Pierre Guignon, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Louis-Gabriel Guillemain, qui créent un style de jeu plus personnel. Vers 1750, la troisième génération : Jean-Baptiste Cupis, Jean-Baptiste Canavas, Joseph Bernabé Saint-Sévin l'Abbé le fils. Et à la fin du siècle, la quatrième génération : Pierre Vachon, Nicolas Capron, le chevalier de Saint-Georges et surtout Pierre Gaviniès.

5 Robert E. Preston, *Violon (répertoire)* dans Marcelle Benoît, (dir.), *op.cit.*, p. 721.



Interview with Martyna Pastuszka

How was the trio founded?

When I was appointed as a teacher of Baroque violin, the first students in my chamber music class were not much younger than I was. There was a wonderful double bass player who had started to learn the viola da gamba, and an organist who had begun the harpsichord. The story of our trio began back then, and that was already fifteen years ago! However, we officially started working as a trio five years ago – we had already been playing together, as part of the {oh!} Orkiestra’s activities as well as other ensembles.

How did you discover the Baroque violin and so-called historically informed practice?

In my family, we shared everything when it came to musical world. This was a good thing as my father was a horn player and my sister a violinist, and later a singer. She was the one who brought the recordings, and no matter what she or my father played or sang, I had it in my ear. This is always a benefit of growing up in musical families. I took up the Baroque violin later, when I was

20. Coming from the modern violin and a musical horizon that tended to look East, it was a real pleasure to discover this new way of approaching music. It was very rewarding to discover that one can truly comprehend why the notes exist in the score in such a configuration rather than another! And that you don’t have to play for hours and engage in violin ‘acrobatics’ to cultivate a sense of self-worth. It was a bit like an introduction to contemporary dance, after years of training from a purely physical point of view. Well, there was always a great desire to copy the performances of established artists, but not much in the way of creativity and independence. For me, as well as for Krzysztof and Anna, historical practice means breaking free from established canons, discovering that music is different from team sports in which everyone is perfectly in sync with each other. Historical practice is a way of seeing the whole spectrum of emotional expression, a fascinating narrative or a captivating poetics.

It may seem a little naive, but it completely changes the way you appreciate the musicians around you: not just in terms of their technical

excellence, but for their ability to give you an insight into a reality that is completely different from your own.

This is also the spirit that I dream to continue with the {oh!} Orkiestra, which was founded in 2012: the possibility for everyone to come with a new idea, to try it out, to discuss it, with music or verbally. All the musicians come from different backgrounds, with their own personalities and knowledge too. But this means that we have more tools for analyzing the music, deciphering it and above all playing it!

How did you discover Joseph Marchand and his suites?

By scouring the internet. I 'discovered' this score in the Bibliothèque nationale de France. Of course, the collection is mentioned in lexicons and histories of violin literature, but I had never seen such a complex violin part dating from this period, almost two decades before the great wave of virtuosos such as Leclair, Somis, Guignon or Guillemain. I was also immediately struck by the continuo part: Krzysztof has always been a virtuoso player and I wanted him to have a part that would allow him to express himself. This was the case here: written in a very high tessitura, the bass line was undoubtedly challenging for

a bass viol. I also wondered how he and Anna were going to realise the continuo part. So we simply did what was the most instinctive after years of playing French music: Krzysztof mostly played the notated part, and Anna enriched it with all kinds of textural devices, as suggested by some French 18th-century treatises that allow harpsichordists to compose their own parts to such an extent that sometimes we can speak of departing entirely from the score. That was what constituted most of our work: figuring out how to organise the music so that it would be very convincing and expressing our imagination.

What was your approach to this music?

There are seven suites in the volume. We spread this recording over two years and made different choices for each of the suites. For the seventh, in G minor, the harpsichord is very prominent and very low, as Anna plays almost always an octave lower than the score. This is how we imagined it, very much in the spirit of Forqueray! But it doesn't work at all for the other suites. We also varied the instrumentation: for the third suite we invited our friend Jan Čižmář, who plays the lute, as well as the theorbo and the guitar. He was passing by our recording location and one week beforehand we proposed that he

come and record. The baroque lute in place of the harpsichord works very well for this very compact suite, which is much lighter in character than the others. With its dances, it provides a really amusing parenthesis. The structural plan is also different, as this is the shortest of the seven suites: the other pieces, which are much longer, really require the musical tension to be built up over time. In the orchestra, I pay a lot of attention to natural musical movement and its correspondence to natural breathing or bodily relaxation, so that it responds to the music by dancing – the natural movement that is instinctively imprinted in us. But in chamber music, such as a trio or quartet, this form of natural movement is much more common and, on the whole, has no need of encouragement.

We also have some positive organ for the second suite. Given the context, it's still not obvious why Marchand called the first movement a '*sonate*'. It is not easy to know what the composer meant by this term, which tends to be used interchangeably with '*suite*', sometimes referring to individual pieces, sometimes to the whole set, and we did not understand fully the logic behind this title. And then, by replacing the harpsichord with the positive organ, the pieces of the puzzle fell into place: the piece

is composed in the spirit of a *sonata da chiesa* (church sonata), with its long-held notes being emphasized. The final guest instrument was the *pardessus de viole*, which Krzysztof had acquired just before our last recording session. We had to make room for this instrument. Well, I mainly had to, because it was my part that I was giving up! Sometimes Krzysztof plays the top part alone, sometimes we play together... The *pardessus de viole* is a very special sounding instrument and, with hindsight, I appreciate its beauty, which is different from that of the violin family. It's nice to have one's perspective shaken up; above all, I think it's necessary, over nearly two hours and forty minutes of listening (!), and it really adds to the recording.

When you recorded these suites, you had no idea who Marchand was: what could you deduce about him from his music?

After several years of working assiduously at this repertoire, it is obviously possible to deduce a certain number of things from what you have in front of you. Here, the title page alone is telling: if you look at it, you learn that the score was published in Paris, that it is a beautifully meticulous, elegant and clear edition. From this, we can immediately guess that its author

was appreciated, as the whole Marchand's family was at that time: it was already difficult to be published at the time, and besides, Marchand had benefited from a royal privilege. Then we discover the work. Given the type of music and the instrumentation that it calls for, you can imagine that it must have been played in the King's Chamber. There are some magnificent and highly refined pieces, but also some lighter ones, which one imagines would have been quite suitable for the king's supper, such as the third suite, which I have already mentioned.

Moreover, the violin technique with its chords and double-stops, imported from Italy and totally new in 1707 in France, gave us some clues about playing technique. But though we knew that Marchand was familiar with this Italian music, his own was not just a pale copy of it: he was a composer with absolutely extraordinary ideas, such as the viola da gamba solos in the chaconnes, which you don't often find in the music for solo violin of the period.

Did you have the impression of concertante playing, given all this virtuosity?

No: despite certain borrowings from Italianate figures, this is absolutely French music. It turns

out that Marchand was close to Antonio Guido and Jean-Baptiste Anet, both Italians: he played with them between 1703 and 1705 for Philippe d'Orléans, accompanying the Italian castrati he had hired. They probably inspired him to play the violin and viola da gamba in an extrovert or, at any rate, a virtuosic way. But from an idiomatic point of view, we are really dealing with French taste – this pleasure of exploring, of enjoying every tiny change of colour, inflection and emotion. It's the idea that I'm not going to impress you by playing fast or loud, but by the beauty and elegance of my playing. French music has a constant concern for beautiful sound, for how it is produced, how it is set out, how the voices are balanced.... It's really the work of a goldsmith. In a way, it's similar to the French communication: often how you speak can be more important than what you say. But it also carries meaning, because you can play a note in a thousand ways, and it expresses something new every time. This repertoire leaves huge room for sensitivity and for communication between musicians, since it forces you to be attentive to the music as well as to your partners. Unquestionably, in terms of the 'technology' of violin playing and of new technical possibilities, these suites are revealing and innovative. Regarding both poetics and musical structures, there is nothing revolutionary

about Marchand's suites: they simply derive their beauty from what they are.

Does one feel freer when recording music that has never been recorded before?

Let's say that nothing is forbidden, because nothing is being excluded! That offers us a broader palette and the possibility to explore everything that can be explored. This also changes one's attitude towards the work: we are simply open to what comes to us, and we make choices dictated by aesthetics and good taste. Moreover, we must not forget that we are playing with partners: making music is not merely the sum of what is written on the score and one's own playing. What each of the other musicians gives and expresses also weighs in the balance. Music is part of human life and is the result of our activity and relationships. For example, a musical idea that seems to be perfectly coherent from a formal or historical point of view may have to be abandoned because it is not convincing, technically feasible for some instruments, or because someone else does not share the idea. You have to deal with it and keep looking: relying on historical truth can sometimes be artistically disappointing, and what you play is rooted in everyday life and who each of us is.

Interview avec Martyna Pastuszka

Comment le trio a-t-il été fondé ?

Lorsque j'ai été nommée professeur de violon baroque, les premiers étudiants de ma classe de musique de chambre n'étaient pas beaucoup plus jeunes que moi. Il y avait notamment un merveilleux contrebassiste qui s'était lancé dans l'apprentissage de la viole de gambe, et une organiste qui avait débuté le clavecin. L'histoire de notre trio commence à cette période-là, et c'était déjà il y a quinze ans ! Cependant, nous avons commencé à travailler officiellement en tant que {oh!} trio il y a cinq ans – nous jouions déjà ensemble auparavant, au sein du {oh!} Orkiestra ou d'autres ensembles.

Comment avez-vous découvert le violon baroque et les pratiques dites historiquement informées ?

Dans ma famille, lorsqu'il était question de musique, nous partagions tout. Cela tombait bien car mon père était corniste et ma sœur violoniste (et plus tard chanteuse). C'est elle qui ramenait des enregistrements et, peu importait ce qu'elle

ou mon père jouaient, je l'avais dans les oreilles. C'est l'avantage de grandir dans des familles de musiciens.

Je me suis mise au violon baroque plus tard, à 21 ans. Ce fut un véritable plaisir que de découvrir cette nouvelle façon d'appréhender la musique, venant du violon moderne et d'un horizon musical qui regardait plutôt à l'est. C'était très beau de saisir véritablement pourquoi les notes de la partition existaient dans une configuration donnée, et pas dans une autre ! Et de comprendre qu'il n'y avait pas besoin de jouer des heures durant et de s'atteler à une gymnastique violonistique pour nourrir son amour-propre. C'était un peu comme découvrir de la danse contemporaine, après des années à s'entraîner d'un seul point de vue physique. Bien sûr, il y avait toujours le désir de calquer les interprétations d'artistes renommés, mais pas tellement du point de vue de la créativité et de l'indépendance. La pratique historique, pour moi comme pour Krzysztof et Anna, c'est se libérer des canons établis, c'est découvrir en quoi la musique diffère des sports d'équipe où tout le monde est parfaitement synchronisé. C'est peut-

être un peu naïf, mais cela change complètement la façon de considérer les musiciens autour de soi : pas seulement d'un point de vue de l'excellence technique, mais pour leur capacité à vous faire entrevoir une réalité complètement différente de la vôtre.

C'est aussi cet esprit que je rêve de transmettre avec l'Orkiestra, fondé en 2012 : la possibilité pour chacun de venir avec une idée nouvelle, de l'essayer, d'en discuter, en musique ou en mots. Tous les musiciens viennent d'horizons différents, avec des personnalités et des connaissances propres également. Mais cela veut dire que nous avons davantage d'outils pour analyser, décoder la musique et surtout la jouer !

Comment avez-vous découvert Joseph Marchand et ses suites ?

En fouillant internet. J'ai découvert cette partition à la Bibliothèque nationale de France. Bien sûr, cette œuvre est mentionnée dans les ouvrages consacrés au répertoire pour violon ou à l'histoire de la musique, mais je n'avais jamais vu une partie de violon aussi aboutie datée de cette période, soit presque deux décennies avant la grande vague des virtuoses tels Leclair, Somis, Guignon ou Guillemain. J'ai également été immédiatement interpellée par la partie de

continuo : Krzysztof a toujours été un musicien virtuose et je voulais qu'il ait une partie qui lui permette de s'exprimer. C'était le cas ici : écrite dans une tessiture très élevée, la ligne de basse était incontestablement périlleuse pour une basse de viole. Par ailleurs, je me demandais comment Anna et lui allaient bien pouvoir réaliser le continuo ensemble. Alors nous avons tout simplement fait ce qui était le plus instinctif après des années de fréquentation de ce répertoire. Krzysztof a joué la partie écrite, tandis qu'Anna l'enrichissait avec toute sorte de textures différentes, comme le suggèrent certains traités français du XVIII^e siècle, qui autorisent le claveciniste à composer sa propre partie, jusqu'à s'éloigner radicalement de la partition. Cela a constitué le plus gros de notre travail : trouver comment organiser l'œuvre pour qu'elle soit à la fois très convaincante et qu'elle traduise notre imagination.

Quelle a été votre approche de cette musique ?

Il y a sept suites. Nous avons étalé cet enregistrement sur deux ans, et avons fait des choix différents pour chacune des suites. Pour la septième, en sol mineur, le clavecin est très prégnant et très grave, puisqu'Anna joue presque une octave plus bas que la partition.

C'est ainsi que nous l'imaginions, dans un esprit très Forqueray ! Mais ça ne fonctionne pas du tout avec les autres. Nous avons également varié les instrumentations : pour la troisième suite, nous avons invité notre ami Jan Čižmář, qui est luthiste, théorbiste et guitariste. Il passait à côté de notre lieu d'enregistrement et nous lui avons proposé une semaine avant de venir enregistrer. Le luth baroque à la place du clavecin fonctionne très bien sur cette suite très compacte, bien plus légère de caractère que les autres. Avec ses danses, elle offre une parenthèse vraiment amusante. La gestion de la structure est également différente, car c'est la plus courte des sept : les autres pièces, beaucoup plus longues, demandent véritablement de construire la tension musicale dans le temps. Dans l'orchestre, j'accorde beaucoup d'attention au naturel du mouvement musical et à sa correspondance avec le naturel de la respiration ou du relâchement du corps, afin qu'il réponde à la musique par la danse, ce mouvement naturel imprimé instinctivement en nous. Mais dans la musique de chambre, comme un trio ou un quatuor, cette forme de naturel est beaucoup plus fréquente et, dans l'ensemble, n'a pas besoin d'être encouragée.

Nous avons également un peu de positif sur la deuxième suite. Au regard du contexte, la

raison pour laquelle Marchand a baptisé le premier mouvement « sonate » n'est toujours pas évidente. Il n'est pas très facile de savoir ce que le compositeur désignait par ce terme, qui tend à être utilisé indifféremment avec « suite », se rapportant tantôt aux pièces, tantôt à l'ensemble de celles-ci, et nous ne saisissons pas la logique derrière ce titre. Et puis, en remplaçant le clavecin par le positif, les pièces du puzzle ont trouvé leur place : la pièce est composée dans l'esprit d'une *sonata da chiesa* (une sonate d'église), avec ses longues tenues projetées vers l'avant. Dernier instrument invité : le pardessus de viole, que Krzysztof avait acquis juste avant notre dernière session d'enregistrement. Nous avons dû faire de la place à cet instrument. Enfin, surtout moi, car c'est ma partie que je cétais ! Parfois Krzysztof joue seul le dessus, parfois nous jouons à deux... Le pardessus de viole est un instrument à la sonorité très particulière et, avec le recul, j'apprécie sa beauté, différente de celle des instruments de la famille du violon. C'est agréable de changer de perspective et d'être bousculé. Surtout, je pense que c'est nécessaire, sur près de deux heures quarante d'écoute (!), et que cela apporte vraiment à l'enregistrement.

Quand vous avez enregistré ces suites, vous n'aviez aucune idée de qui était Marchand : que pouviez-vous déduire de lui, à partir de sa musique ?

Après plusieurs années de fréquentation assidue de ce répertoire, il est évidemment possible de déduire un certain nombre de choses du support qu'on a devant soi. Ici, rien que la page de titre était parlante : en y jetant un œil, on apprend que la partition a été publiée à Paris, que c'est une belle édition très soignée, élégante et claire. De là, on devine tout de suite que son auteur était apprécié, tout comme le reste de la famille Marchand à l'époque : il était déjà difficile d'être publié à l'époque, et Joseph avait par ailleurs bénéficié d'un privilège du roi ! Ensuite, on découvre l'œuvre. Du type de musique et de l'instrumentation qu'elle appelle, on imagine qu'elle a dû être jouée à la Chambre du roi. On y trouve des choses magnifiques et hautement raffinées, mais aussi des plus légères, qu'on imagine tout à fait appropriées au souper du roi, comme la troisième suite, dont j'ai déjà parlé. Par ailleurs, la technique du violon avec ses accords et double-cordes, importée d'Italie et totalement nouvelle en 1707 en France, nous a donné quelques indices sur les modes de jeu. Mais si nous savons que Marchand était familier

avec cette musique italienne, mais il n'en était pas une pâle copie : c'était un compositeur avec des idées absolument extraordinaires, comme les solos de viole de gambe des chaconnes, qu'on ne rencontre pas souvent dans la musique pour violon de la période.

Cette étonnante virtuosité vous évoquait-elle, d'une certaine façon, le concerto italien ?

Non : malgré certains emprunts à des figures italianisantes, c'est une musique absolument française. Il se trouve que Marchand était proche d'Antonio Guido et de Jean-Baptiste Anet, tous deux italiens : il a joué avec eux entre 1703 et 1705 pour Philippe d'Orléans, en accompagnant les castrats italiens qu'il avait engagés. Ils lui ont probablement inspiré ce jeu extraverti ou, en tout cas, virtuose du violon et de la viole de gambe. Mais d'un point de vue idiomatique, on est vraiment dans ce goût français : ce plaisir d'explorer, de jouir de chaque infime changement de couleur, d'inflexion, d'émotion. C'est l'idée que je ne vais pas vous impressionner en jouant vite ou fort, mais par la beauté et l'élégance de mon jeu. La musique française a le souci constant du beau son, de comment il est produit, dessiné, de l'équilibre des voix.... C'est vraiment de l'orfèvrerie. Ça se rapproche d'une

certaine façon du parler français où, souvent, comment on parle peut être plus important que ce qu'on dit. Tout en étant porteur de sens également, car on peut jouer une note de mille façons, et elle exprimerait chaque fois quelque chose de neuf. Ce répertoire laisse une place immense à la sensibilité, et à la communication entre les musiciens, puisqu'il force à être attentif à la musique comme à ses partenaires. Du point de vue de la « technologie » violonistique comme des nouvelles possibilités techniques, les suites de Marchand sont révélatrices et innovantes. Et au regard des structures musicales et poétiques, elles n'ont rien de révolutionnaire : elles tirent simplement leur beauté de leur façon d'être.

Est-ce qu'on se sent plus libre quand on enregistre une musique qui ne l'a jamais été auparavant ?

Disons qu'on ne s'interdit rien, car on n'exclut rien ! Cela nous offre une palette plus large, et la possibilité d'explorer tout ce qui peut l'être. C'est aussi un changement d'attitude par rapport à l'œuvre : on est simplement ouvert à ce qui vient à nous, et on fait les choix qui s'imposent par l'esthétique et le bon goût.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier qu'on joue avec des partenaires : faire de la musique ne

revient pas à la somme de ce qui est écrit sur la partition et son jeu personnel. Ce que chacun des autres musiciens donne et exprime pèse aussi dans la balance. La musique fait partie de la vie humaine et elle résulte de notre activité et de nos relations. Par exemple, on peut renoncer à une idée musicale, qui semble pourtant parfaitement cohérente sur le plan formel ou historique, parce qu'elle n'est pas convaincante, pas réalisable techniquement pour un instrument, ou qu'un autre ne comprend ou ne partage pas cette idée. Il faut faire avec, chercher encore : la vérité historique peut parfois se révéler décevante d'un point de vue artistique, et ce qu'on joue trouve ses racines dans la vie de tous les jours, et en ce que chacun de nous est.



Enregistré entre mai 2020 et mai 2021 en l'église luthérienne Saint Jean, Mikołów, Pologne

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Wojciech Marzec

& Tomasz Pokrzywiński (CD3)

Enregistré en 24 bits/96kHz

Martyna Pastuszka joue un violon Valentino Siani, Firenze 1638

Anna Firlus joue un positif Stanisław Pielczyk 2008 et un clavecin J.C. Neupert d'après F.E.

Blanchet, 1737

Krzysztof Firlus joue une basse de viole Igor Przybylo 2009 d'après Michel Colichon, Paris 1693, et

un pardessus de viole Michał Mancewicz, 2019, d'après Nicolas Bertrand, Paris 1714

Jan Čížmář joue un luth Lars Jönsson, Dalarö 2008, d'après Schelle/Widhalm

English translation by Peter Bannister

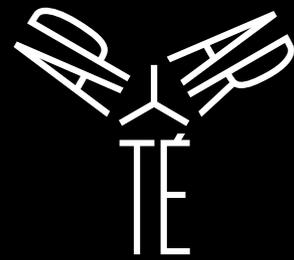
Couverture et photos : Magdalena Hałas

Special thanks are extended to Kornel Undas, pastor of St John's Evangelical Church in Mikołów, for his hospitality and support.

AP301 Little Tribeca © © 2023 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com



apartemusic.com