



En Suite

Programme

Marin Marais (1656 - 1728) **Suite en mi mineur & sol majeur**

- | | |
|--|------|
| 1. Prélude en mi mineur, <i>Pièces de violes, Quatrième livre, Paris 1717</i> | 2'40 |
| 2. Allemande La Magnifique en sol majeur, <i>Pièces de violes, Troisième livre, Paris 1711</i> | 3'10 |
| 3. Courante en mi mineur, <i>Pièces de violes, Second livre, Paris 1701</i> | 1'28 |
| 4. Sarabande à l'espagnole, <i>Pièces de violes, Second livre, Paris 1701</i> | 2'41 |
| 5. Gigue en mi mineur, <i>Pièces de violes, Second livre, Paris 1701</i> | 2'36 |
| 6. Rondeau le Bijou, <i>Quatrième livre, Paris 1717</i> | 2'42 |
| 7. Le petit Badinage, <i>Cinquième livre, Paris 1725</i> | 2'15 |
| 8. Tombeau pour Mr. de Ste. Colombe, <i>Pièces de violes, Second livre, Paris 1701</i> | 6'55 |

Sainte Colombe (1658-87 - 1701) & Robert de Visée (1655 - 1732-2) **Suite en ré**

Sainte Colombe : Suite en ré mineur, Recueil de pièces pour basse de viole seule, ca 1690
Manuscrit M.3 de la Bibliothèque Municipale de Tournus
Robert de Visée : Suite en ré majeur, Manuscrit Vaudry de Saizenay

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 9. Prélude, <i>Sainte Colombe</i> | 3'53 |
| 10. Prélude, <i>Robert de Visée</i> | 1'23 |
| 11. Allemande, <i>Robert de Visée</i> | 3'24 |
| 12. Allemande, <i>Sainte Colombe</i> | 2'50 |
| 13. Courante, <i>Robert de Visée</i> | 1'39 |
| 14. Courante, <i>Sainte Colombe</i> | 3'37 |
| 15. Sarabande, <i>Sainte Colombe</i> | 4'19 |
| 16. Sarabande, <i>Robert de Visée</i> | 4'22 |
| 17. Gigue, <i>Robert de Visée</i> | 1'24 |
| 18. Gigue, <i>Sainte Colombe</i> | 2'30 |
| 19. Chaconne, <i>Sainte Colombe</i> | 6'07 |

Marin Marais (1656 - 1728) **Pièces de caractère**

- | | |
|--|------|
| 20. Les Voix humaines, <i>Pièces de violes, Second livre, Paris 1701</i> | 3'07 |
| 21. La Rêveuse, <i>Pièces de violes, Quatrième livre, Paris 1717</i> | 4'04 |
| 22. Le Badinage, <i>Pièces de violes, Quatrième livre, Paris 1717</i> | 5'15 |

En Suite

La *viole de gambe* et le *théorbe* : voici deux nobles instruments à cordes, auréolés de grandeur et de finesse, frères en art. L'intime né de leur complicité dans le baroque français est à la source de cet enregistrement.

Malgré qu'ils diffèrent d'aspects et de techniques – l'un est frotté, l'autre pincé –, les deux instruments ont plus en commun que ce que l'on pourrait penser de prime abord. Leur histoire se croise pour la première fois dans l'Espagne de la fin du XV^e siècle. La viole de gambe vit le jour lorsque l'ancienne technique d'archet du *rebec* médiéval, avec la main sous la baguette, fut appliquée à la *vihuela*, à l'origine un instrument à cordes pincées. La vihuela frottée fut appelée « *vihuela de arco* », la vihuela pincée « *vihuela de mano* » ; ainsi, frotter et pincer ne se trouvèrent qu'à un pas l'un de l'autre. La vihuela et le luth, qui donnerait plus tard naissance au théorbe, étaient également de proches parents. Selon certains théoriciens, le luth, avec sa caisse de résonance sphérique, était trop associé, dans l'Espagne catholique, à l'*ud* et à la culture des Maures expulsés. On transposa ainsi l'accord et la musique du luth à un nouvel instrument, la vihuela ; sa forme est certes celle d'une guitare, mais son accord et sa technique sont ceux du luth. Les premières « violes », comme on nommerait bientôt les vihuela frottées en Italie, avaient donc des frettes sur le manche et une technique de main gauche presque identique à celle du luth. À l'origine, très peu d'éléments différenciaient les deux instruments ; dans de nombreux écrits théoriques de l'époque, ils sont présentés comme faisant partie de la même famille, voire même comme étant le même instrument.

Par la suite, viole de gambe et luth firent route ensemble à travers l'Europe. C'est avec les papes de la famille Borgia que la viole de gambe franchit la Méditerranée, depuis l'Espagne vers l'Italie. Là, on construisit les premières familles, ou *consorts*, avec des gambes de différentes tailles : dessus, ténors et basses. Les consorts, souvent accompagnés d'un luth, étaient extrêmement populaires dans l'Angleterre du XVI^e siècle. Dans la première moitié du XVII^e siècle, la basse y devint même un instrument prisé pour les improvisations et les variations virtuoses, les « divisions ». C'est finalement André Maugars (*ca.* 1580-1645), un musicien français qui avait travaillé à la cour du souverain anglais Jacques I^{er}, qui introduisit en France la basse de viole soliste et son style de jeu et ainsi se trouva à l'origine de l'âge d'or de la viole de gambe en France. Cette période perdura jusqu'à 1760 environ,

quand la popularité de la viole de gambe fut définitivement éclipsée par le violoncelle, développé en Italie.

C'est sans aucun doute Marin Marais (1656-1728), le compositeur aussi bien que le musicien, qui offrit à la viole de gambe ses heures de gloire. Sa sonorité exceptionnelle sur l'instrument, pleine, à la résonnance riche, à la fois aérienne et chaude, fit école à l'époque. En 1740, le théoricien Hubert Leblanc décrivit ainsi sa manière de jouer : « tic-tac, par les coups d'archet enlevés et tout en l'air, qui tiennent si fort du pincé du luth et de la guitare ». La comparaison de Leblanc prouve que même en 1740, la magie entre les deux instruments frères était encore à l'œuvre.

Entre 1686 et 1725, Marin Marais composa cinq livres totalisant pas moins de 596 pièces de viole, groupées en 39 suites. En particulier, la variété infinie de sonorités qu'il y déploie suscite encore aujourd'hui l'étonnement. Celle-ci constituait la réponse de Marais à un débat qui divisait les gambistes à l'époque : la viole de gambe devait-elle être avant tout un instrument mélodique comme le violon, qui devait pouvoir chanter pleinement, ou devait-elle rester fidèle à son frère, le luth, et se concentrer sur le jeu polyphonique avec de nombreux accords ? Marais montra qu'il n'était pas nécessaire de faire un choix. Dans ses *Pièces de viole*, les deux options s'imbriquent l'une à l'autre de façon très élégante : il nous offre à la fois une musique mélodieuse, laissant beaucoup de place aux « grâces » françaises typiques des ornements, et d'autre part une écriture riche en accords, construite, parfois extrêmement virtuose.

Le jeu excentrique et le style de composition de Marais se fait l'écho de ceux de son maître et inspirateur, Sainte-Colombe (*ca.* 1658-1701), dont on connaît malheureusement très peu la vie et la carrière. C'est Sainte-Colombe qui apporta les innovations techniques permettant un jeu soliste virtuose et expressif. Ainsi, il introduisit les cordes filées d'argent, produisant un son plus défini. Il ajouta également une corde basse supplémentaire et améliora la technique de façon à ce que la main gauche puisse se déplacer plus librement. Avec le magnifique *Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe*, une complainte instrumentale à la mémoire du défunt, Marin Marais rend un hommage éternel à son maître.

On l'a dit : le luth et la viole de gambe avaient bien des choses en commun ; il n'est donc pas surprenant que de nombreux musiciens professionnels à la cour de France maîtrisassent les deux instruments. Robert de Visée (ca. 1655-1733) était l'un d'eux. Comme Marin Marais, il était engagé comme musicien de la Chambre du Roi et tous deux jouèrent certainement ensemble d'innombrables fois. De Visée jouait du théorbe et de la viole de gambe, mais aussi de la guitare ; il composait également. Il était passé maître dans l'arrangement de ses propres œuvres : de ses 189 compositions originales, il fit circuler un total de 730 versions différentes pour sept instrumentations ou instruments différents.

Marais et de Visée ne partageaient pas que le travail : ils éprouvaient tous deux une loyauté indéfectible à l'égard de l'esthétique absolutiste de leur employeur, Louis XIV. Cela se manifeste principalement dans leur attachement à la danse comme modèle pour la musique instrumentale, dans leur horreur de la sonate d'origine italienne et de son porte-bannière, le violon.

Depuis le milieu du XVI^e siècle, la danse occupait une place centrale dans les rites sociaux de l'aristocratie française. Toute personne qui aspirait à la réussite sociale et politique devait pouvoir danser. Sous le règne de Louis XIV, les spectacles de danse grandioses comme le *ballet de cour* devinrent de moins en moins un simple passe-temps social pour se faire peu à peu l'expression du pouvoir absolu. La danse devenait une scène sur laquelle se faisait voir la puissance du Roi Soleil.

En règle générale, la musique instrumentale composée pour la Chambre du Roi par des musiciens comme Marais et de Visée n'était pas dansée. Elle était avant tout destinée à être écoutée ; les compositeurs pouvaient s'y permettre une plus grande liberté que dans la musique de danse purement fonctionnelle. Mais ils furent néanmoins influencés par les rythmes et les constructions caractéristiques de la musique de danse, alors omniprésente.

Les danses instrumentales étaient généralement groupées en suites, selon une structure de base fixe : allemande, courante, sarabande et gigue, précédées d'un prélude abstrait et souvent assez long. L'on pouvait à volonté ajouter encore des chaconnes ou des rondeaux qui, par leur structure répétitive, offraient à l'interprète la possibilité de mettre en valeur ses capacités instrumentales. Dans ses *Pièces de viole*, Marais classa toujours les danses par tonalité, tel un catalogue dans lequel le musicien pouvait faire son choix.

On peut observer, dans l'immense collection des *Pièces de viole* de Marais, comment ces danses furent petit à petit associées à des pièces de caractère. Ainsi, dans l'allemande *La Magnifique*, une expressivité extravertie prend clairement le pas sur le rythme de danse originel. Des pièces simples comme *La Rêveuse*, *Le Badinage* ou *Les Voix humaines* s'aventurent encore un peu plus loin hors du sillage de la musique de danse. Ce sont des sources d'inspiration extra-musicales et non la cadence qui déterminent les sonorités : de méditations rêveuses, prononcées d'une voix voilée, à un ricanement prudent ou au secret de la voix humaine. C'est dans ce dernier cas que la viole de gambe montre peut-être son visage le plus beau, car, selon de nombreux mélomanes de l'époque, elle possédait le don de chanter aussi bien que la voix.

Annemarie Peeters

Traduction : Catherine Meeùs

Romina Lischka est née à Vienne en 1982. Son intérêt pour la musique ancienne la mène à la Schola Cantorum Basiliensis, où elle étudie la viole de gambe avec Paolo Pandolfo. Elle y obtient le diplôme de soliste avec distinction en 2006.

Par la suite, Romina se rend à Bruxelles afin de bénéficier de l'enseignement de Philippe Pierlot au Koninklijk Conservatorium Brussel. Elle y obtient un *master* avec distinction en 2008. Depuis lors, elle développe une activité de concertiste, notamment avec le Collegium Vocale Gent (dir. Philippe Herreweghe), le Ricercar Consort (dir. Philippe Pierlot), Gli Angeli Genève, et se produit en Europe, aux États-Unis, au Japon et en Inde. Elle a enregistré pour les labels Ricercar, Flora, Coro, Christophorus, Musica Ficta et Fuga Libera.

Elle a été désignée « ECHO Rising Star » par BOZAR et le Concertgebouw d'Amsterdam pour la saison 2012-2013, dans la catégorie musique ancienne. Son premier disque, *Pièces de viole de Sieur de Machy*, a reçu 5 diapasons de la revue du même nom. L'année 2011 a également vu la création du Hathor Consort. Le premier disque de l'ensemble, consacré aux *Lachrimae* de John Dowland, a reçu un accueil enthousiaste de la presse (IRR outstanding, 10 de Klara, 4 diapasons).

Sofie Vanden Eynde est née en 1978 en Belgique. Elle étudie le luth et le théorbe avec Philippe Malfeyt au Conservatoire de Gand et avec Hopkinson Smith à la Schola Cantorum Basiliensis.

En 2006, elle obtient le Prix de la reconnaissance artistique de Lommel, sa ville natale. Son ensemble Le Jardin secret remporte le Premier Prix et le Prix du public au York Early Music International Young Artists Competition en 2007.

Elle se produit régulièrement avec des ensembles tels que le Hathor Consort, Encantar, Bel Ayre, l'Achéron ainsi qu'en duo avec Romina Lischka et avec Thomas Hobbs. Avec la soprano anglaise Rebecca Ockenden, elle se concentre sur le riche répertoire des *lute songs*. Leur premier CD (*Mistress Elizabeth Davenant, her Songes*) paraît en 2011. En 2013, elle lance Imago Mundi, une plateforme où se rencontrent les musiques anciennes, nouvelles, occidentales et d'ailleurs, qui sort un premier CD, *Divine Madness*, la même année. Elle a enregistré pour les labels Ramée, Coro, Phaedra, Cyprès, Aeolus, Fuga Libera, Paraty, Ricercar et K617.





En Suite

The *viola da gamba* and the *theorbo* are string nobility: an artistic duo embodying the height of grandeur and sophistication. Indeed, the sense of intimacy that can arise between the two in French baroque repertoire provided the impetus for this recording.

Though different in appearance and technique — one is bowed, the other plucked — both instruments have more in common than might at first seem. Their paths first crossed in late 15th-century Spain. The *viola da gamba* was born when the old low-armed bowing technique of the medieval *rebec* began to be applied to the *vihuela*, which was originally plucked. *Vihuela de arco* was the name applied to the bowed instrument, whereas the plucked version was called *vihuela de mano*: plucking and bowing were only one step removed from each other. The *vihuela* was also closely related to the lute, from which the *theorbo* was later to develop. According to some theorists, the pear-shaped body of the lute was too strongly reminiscent, in Catholic Spain, of banished Moorish culture and the *oud*. In response, lute tuning and lute music were simply transferred to a new instrument, the *vihuela*, which might have been a guitar in appearance but was a lute in terms of technique. Just like lutes, the earliest “*violas*” — as bowed *vihuelas* soon became known in Italy — were fretted, and the left hand technique was virtually identical. As the difference between the two instruments was at first so evidently small, many music treatises of the time describe them as members of the same family or even as the same instrument.

The lute and *viola da gamba* remained travelling companions as they spread across Europe. The *gamba* accompanied the Borgia popes on the Mediterranean crossing from Spain to Italy, where the first consorts, i.e. families, of viols of different sizes were built: treble, tenor and bass. Such consorts, in turn frequently accompanied by a lute, became enormously fashionable in 16th-century England. In the first half of the 17th century, the bass viol established itself there as a popular solo instrument for the virtuoso performance of improvisations and so-called *divisions*, or variations. André Maugars (c. 1580–1645), a French musician who had worked at the court of James VI / I, eventually brought the solo division viol and the accompanying performance style to France, heralding the dawn of the *viola da gamba*’s golden age. The *viola*’s heyday lasted until about 1760, when its popularity was finally eclipsed by another Italian innovation, the cello.

The viola da gamba's finest hour, however, both in terms of composition and performance, was undoubtedly the result of the work of one man, Marin Marais (1656-1728). His exceptional tone on the instrument was ground-breaking: at once both light and full, rich and warmly resonant. In 1740 the music theorist Hubert Leblanc gave the following description of Marais' performance style: "tick-tock, with light, airy bow-strokes, strongly reminiscent of the plucking of a lute or guitar." Leblanc's comparison demonstrates that even in 1740 the old magic between these companion instruments was far from over.

Between 1686 and 1725 Marin Marais composed five books of *Pièces de viole*, containing no fewer than 596 pieces arranged into 39 suites. Even now, the endless variety he displays in these compositions is astonishing. This inventiveness was Marais' answer to a question which divided the gamba players of his day: should the viola da gamba, like the violin, be treated primarily as a melodic instrument and allowed to sing out, or should it remain faithful to its sister instrument, the lute, and concentrate on chord-heavy polyphonic parts? Marais showed that this was a false dichotomy. His *Pièces* are wonderfully elegant blends of both options: on the one hand, their melodiousness leaves plenty of scope for graces or ornaments in the typically French style; on the other, they are studded with chords and complex in a way that can require daredevil virtuosity.

It is of course possible to hear echoes, in Marais' eccentric style of performance and composition, of his beloved and inspiring teacher Sainte Colombe (c. 1658–1701), about whose life and career we sadly know very little. It was however Sainte Colombe who pioneered the technical innovations needed to make expressive and virtuosic solo performance on the bass viol possible, e.g. by introducing silver-wound strings, which produced a more clearly defined sound. He also added an extra bass string and modified playing technique to allow the left hand to move more freely. Marin Marais' haunting instrumental lament *Tombeau de Ste Colombe* is a pupil's enduring testament in honour of his master. As indicated earlier, the lute and the viola da gamba shared quite many common features, and it is therefore no great surprise that many of the professional musicians at the French court performed on both instruments. One of these was Robert de Visée (c. 1655-1733), who was employed alongside Marin Marais as *Musicien de la Chambre du Roi*, meaning that both men must have played together countless times. De Visée was not only a theorbo and viola da gamba player, but also a guitarist and composer. He had a special gift for arranging his own compositions: his 189 original works spawned

at least 730 different arrangements circulating for seven different instruments or instrumentations. Apart from their place of employment, Marais and de Visée also shared an unwavering loyalty to the absolutist aesthetics of Louis XIV, their employer. That commitment can be heard especially clearly in their faithfulness to dance as the model for instrumental music in the face of the advances made by the Italian sonata, with the violin leading the charge.

Dancing had occupied a central role in the social rituals of the French aristocracy since the mid-16th century. Being able to dance was consequently a basic requirement for anyone hoping to climb the social or political ladder. Under the reign of Louis XIV, lavish dance extravaganzas such as the *ballet de cour* steadily became less of a social pastime and more of an expression of his absolute monarchy. Dance was as it were the stage on which the Sun King's power was visibly enacted.

The intimate instrumental music composed for *La Musique de la Chambre du Roi* by Marais and de Visée, among others, was not generally suitable for dancing. It was intended in the first place as music to be listened to, which gave the composers freer reign than they would have enjoyed in purely functional dance music. All the same, however, their compositions continued to be shaped by the characteristic dance rhythms and idioms which were all around them.

Instrumental dances were generally grouped in suites which followed the fixed basic order of *allemande*, *courante*, *sarabande* and *gigue*, preceded by an abstract and often fairly lengthy *prélude*. *Chaconnes* or *rondeaux* could be added on if desired; their repetitive structure gave players the opportunity to make a more extensive display of their instrumental prowess. All the dances in Marais' *Pièces de viole* are arranged by key, as if they were a catalogue from which musicians could assemble their own chosen combination of pieces.

The vast scale of Marais' collection also reveals how the set dances were increasingly accompanied by character pieces. In *Allemande La Magnifique*, for example, extrovert expressiveness obviously gained the upper hand over the original dance rhythm. Purely character pieces such as *La Rêveuse*, *Le Badinage* and *Les Voix Humaines* take a more daring step away from familiar dance conventions. It is not the dance's time signature but external sources of inspiration which determine the sound of these compositions, ranging from otherworldly contemplations expressed in hushed tones to a knowing

curl of the lip to the secret of the human voice. Perhaps it is in this last guise that the viola da gamba reveals its most beguiling facet, for many musicians of the time considered the viola and the human voice to be both equally capable of song.

Annemarie Peeters

Translation: Winnie Smith

Romina Lischka was born in 1982 in Vienna, Austria. Her interest in early music brought her to the Schola Cantorum in Basel, Switzerland, where she studied viola da gamba with Paolo Pandolfo. She received her soloist's diploma with distinction in 2006. Romina then continued her studies with Philippe Pierlot at the Royal Conservatory in Brussels, completing her Master's degree with distinction in 2008.

Since 2008, she has developed her activities as a concert artist, playing with ensembles such as Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe), Ricercar Consort (Philippe Pierlot), Gli Angeli Genève and others, performing in Europe, Japan, United States and India.

She has recorded for the labels Ricercar, Flora, Coro, Christophorus, Musica Ficta and Fuga libera. During the 2012-13 season, she was chosen as 'ECHO Rising Star' by BOZAR and Concertgebouw Amsterdam in the early music category. Her first solo CD, *Pièces de viole de Sieur de Machy*, received a Diapason 5.

In 2011 Romina set up the Hathor Consort. Her ensemble's first CD, a recording of John Dowland's *Lachrimae*, was well received by the press (IRR outstanding, Klara's 10 nominations, 4 Diapasons).

Sofie Vanden Eynde was born in 1978 in Belgium. She studied lute and theorbo with Philippe Malfeyt at Ghent Conservatory and with Hopkinson Smith at the Schola Cantorum Basiliensis.

In 2006 her home town awarded her a prize in recognition of her artistic achievements. With the ensemble *Le Jardin Secret* she was awarded both first prize and the audience prize at the 2007 York Early Music International Young Artists Competition.

She performs with the Hathor Consort, Encantar, Bel Ayre, l'Achéron, and as a duo with Romina Lischka and Thomas Hobbs. Together with the soprano Rebecca Ockenden, Sofie explores and performs the rich repertoire of the lute-song. Their first CD (*Mistress Elizabeth Davenant, her Songes*) was released in 2011. In 2012, she set up Imago Mundi, a non-profit organisation which aims to foster encounters between different branches of the arts and kinds of music: eastern and western, old and new. The first fruits of the project, DIVINE MADNESS, appeared on CD a year later. Sofie has recorded for RAMEE, CORO, Phaedra, CYPRES, Aeolus, Fuga Libera, Paraty, Ricercar and K617.

Production : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Ingénieur du son / Engineer : Aline Blondiau

Création graphique / Graphic design : Leo Caldi

Textes / Liner notes : Annemarie Peeters

Traductions / Translations : Winnie Smith & Catherine Meeùs

Photographe / Photography : Marleen Nelen

Couverture / Cover : Horloge de table, 1^{er} quart du 17^e siècle, Ecouen, musée national de la Renaissance. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / René-Gabriel Ojéda

Enregistré en mai 2014 à Franc-Waret (B) / Recorded in May 2014 at Franc-Waret (B)

Remerciements : W. Lischka, M. et G. Vanden Eynde - Imants, J. et H. Lassmann, H. Titz

Paraty Productions

email: contact@paraty.fr

www.paraty.fr

auctionata

österreichisches kulturforum^{bru}

KU LEUVEN

