





Paolo Pandolfo, *viola da gamba*

attributed to Nicolas Bertrand (end of the 17th century)

Amélie Chemin, *viola da gamba*

Judith Kraft (Paris, 2005) after Colichon

Thomas Boysen, *theorbo & Baroque guitar*

theorbo: Hendrik Hasenfuss (Eitorf, 2006) after Magno Diffeopruchar

guitar: Karl Kirchmeyr (Vienna, 2008) after Antonio Stradivari

Markus Hünninger, *harpsichord*

Thomas Friedemann Steiner (Basel, 1992) after Jean-Claude Goujon (Paris, 1749)



Recorded in Franc-Warêt (Église Saint-Rémi), Belgium, in June 2015

Engineered and produced by Manuel Mohino

Executive producer: Carlos Céster

Editorial direction: Carlos Céster | Editorial assistance: María Díaz

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

All photographs/stills by Manuel Mohino

On the cover: Nicolas de Largillière (1656-1746), *Provost and municipal magistrates of Paris discussing the celebration of Louis XIV's dinner at the Hotel de Ville*. Oil on canvas, 1689. The State Hermitage Museum, Moscow.

© 2016 note 1 music gmbh

Marin Marais

(1656-1728)

Pièces à une et à deux violes et basse continue (1686/1689)

SUITE EN SOL MAJEUR (À DEUX VIOLES) (<i>Basse-continuës des Pièces...</i> , 1689)		
1	Prélude	2:43
2	Allemande	3:13
3	Courante	1:25
4	Sarabande	2:27
5	Gigue	2:12
6	Gavotte en rondeau	1:51
7	Menuet	1:52
8	Gavotte	0:52
9	Fantaisie en echo	1:41
10	Chaconne	6:47
11	PRÉLUDE EN RÉ MINEUR (À UNE VIOLE) (<i>Pièces à une et à deux violes. Premier Livre</i> , 1686)	3:37
SUITE EN RÉ MINEUR N° 5 (À DEUX VIOLES) (<i>Pièces à une et à deux violes. Premier Livre</i> , 1686)		
12	Prélude	4:10
13	Allemande	2:42
14	Courante	2:13
15	Sarabande	3:33
16	Gigue	1:37
17	Gavotte	1:27
18	Menuet	1:40
19	SUJET DIVERSITEZ (À UNE VIOLE) (<i>Basse-continuës des Pièces...</i> , 1689)	13:44
20	RONDEAU EN SOL MINEUR (À UNE VIOLE) (<i>Basse-continuës des Pièces...</i> , 1689)	1:55
21	TOMBEAU DE M ^R MÉLITON (À DEUX VIOLES) (<i>Basse-continuës des Pièces...</i> , 1689)	10:01



Marais 1689

A revolution...

(Pièces à une et à deux violes)

With Marin Marais, the first witnessed “revolution” is one of a social nature. Born in 1656 into a relatively humble family (his father was a shoemaker), at just over 23 years of age the musician entered into the most sought-after milieu in France when he became an Ordinaire de la Chambre du Roi! In what was to become a meteoric career, he had started as an *enfant de chœur* at Saint-Germain-l’Auxerrois, before studying the viola da gamba as a pupil with Monsieur de Sainte-Colombe. The young Marais was undoubtedly in need of displaying not just great musical talents but an unwavering strength of character as well. In this context it may be useful to consider the famous description of the teacher-pupil relationship as was told by Titon du Tillet:

“... Sainte-Colombe was Marin Marais’ teacher; however, having come to the conclusion after six months that his pupil might well outdo and outshine him, he told Marais that he had nothing left to demonstrate to him. Marais, who was passionate about the viol, was

nevertheless keen to continue benefitting from what his teacher might have to offer... he chose a time in the summer when Sainte-Colombe had set himself up in a small study constructed of planks erected atop the branches of a mulberry tree, in order there to be able to play more at ease and with greater delicacy. Marais slipped into position under this study; there he was able to listen to his teacher and to profit from several special bowings which the master was wishing to keep for himself. This, however, did not last for long, for when Sainte-Colombe became aware of this situation, he put himself on the alert so as to avoid being overheard by his pupil. Nonetheless, he would give Marais due credit for the astonishing progress which he had achieved on the viol; and being part of a company one day when Marais was playing the viol, on being questioned by people of distinction on what he thought of his manner of playing, he replied to them that there were pupils who might surpass their master but that the young Marais would never find anyone who would surpass him.”

Now under the guidance and protection of Jean-Baptiste Lully, the young Ordinaire de la Chambre du Roi had still not yet published anything. His first book, *Pièces à une et à deux violes* (which he took care to dedicate to Lully) would be published only in 1686. It is important to mention here that, unlike those which followed, this first book of *Pièces* does not entail any accompaniment. Three years would pass (1689) before Marais decided to have the corresponding book of *Basse-continuës des Pièces à une et à deux violes* printed.

The French viola da gamba masters who had been active over the preceding decades – Hotman, Dubuisson, Sainte-Colombe – had not been in the habit of publishing their works but their music has happily survived thanks to manuscripts coming from a variety of sources. The style which had been implemented by Hotman and developed by the other masters can be typified by the alternation between the *jeu de mélodie* and the *jeu d’harmonie* and by the fact that the gamba was played without any accompaniment.

1685 marked the inception of a period when publications of gamba music experienced a spectacular increase in numbers, in a way which was matched by the enthusiasm of performers and audiences alike. 1685: De Machy, *Pièces de violle*. 1686: Marais, *Pièces à une et à deux violes*. 1687: Jean Rousseau, *Traité de la viole*. 1687: Danoville, *L’Art de toucher le dessus et la basse de viole*. 1689: Marais, *Basse-continuës des Pièces*...

The world of viol players was made up of two balancing groups: the professionals (such as Monsieur de Sainte-Colombe and Monsieur de Machy) and the pupils, noblemen and noblewomen and drawn from the upper echelons of the bourgeoisie whose standard was often excellent: Marais pays tribute to one of them with the *Tombeau* found in this book.

This world needed to reflect to some extent the extremely hierarchical nature of the French society at a time when acceptance of the rules as established by “superior” personalities was of fundamental importance. A revealing example of this was the bitter polemic engaged in by de Machy and Jean Rousseau. Over the

course of three long years, letters and pamphlets of an aggressive nature enlivened public discussion about apparently secondary details – such as the “true position of the left hand” – which implied a greater or lesser membership of the “real school of the viola da gamba”. Right in the middle of the *querelle* which progressed from 1685 to 1688 Marais published his *Pièces à une et à deux violes* (1686), followed soon afterwards (1689) by the book of basso continuos to accompany these pieces: it was as if the composer was wanting to send out an important message from his recently-assumed position as Ordinaire de la Chambre du Roi.

Marais’ book had an immediate success, which was reflected in a direct manner by a phrase from Jean Rousseau underlining the remarkable circulation of the *Pièces*: “... and they are played by everybody...” It should be pointed out that this comment from the *Réponse de Monsieur Rousseau* appeared prior to the publication of the book of the basso continuos and as such refers to the *Pièces*, which were unaccompanied, as was the custom at that time. Then, Marais added in 1689, the basso continuo accompaniment, together with an explanation in the preface: “When I provided the Public with my Livre de Pièces à une et deux Violes, it was indeed my intention of also adding the Basso continuos, which form a vital part of them. Given that the work of engraving takes a very long time, I have been obliged to postpone carrying out this activity until now.”

This delay in the publication of the basso continuo might appear to have been beyond the composer’s control but, according to some specialists, the composing

of book might relate to a change of heart. Two factors may corroborate this supposition: an instrumental way of writing (above all in the pieces for a single viola da gamba) still very much linked to the *viole-luth* tradition, as well as the absence – in the 1686 edition – of the least sign suggesting the imminent publication of an accompaniment.

Nevertheless, Marais' 1689 publication represents the start of a radical and definitive change in the French viola da gamba style: the stand-alone *viole-luth* becomes the *viole accompagnée*. The pieces, so intimate in nature (one recalls Sainte-Colombe's "small study constructed of planks" ...), become radically transformed and suitable to be played by a small chamber ensemble. The basso continuo instruments cause the sound of the gamba to shine by ornamenting and emphasizing it with the silver tones of the harpsichord and the golden tones of the theorbo, and in this form, the *concert de chambre* becomes a meeting place for friends keen to play together and at the same time a social event, placing focus on the social meetings of the court and of the palace.

The reach of this real revolution was extraordinary: from now on, *all* French music for the viola da gamba would be accompanied with a basso continuo!



SUITE IN G MAJOR
FOR TWO GAMBAS AND BASSO CONTINUO

In this Suite is to be found one of the most perfect expressions of the *concert de chambre*: the compelling dialogue of the two solo gambas is underpinned by a lavish basso continuo (which is here made up of harpsichord and theorbo/guitar) which serves to heighten the brightness of the "sunny" key of G major. The gambas continually swap places in a constant interplay in which melody, gesture and dance passage alternate in perfect balance. All this is a reflection of a striking compositional maturity, and the immediate success of this work amongst the Parisian violists of the time is in no way surprising. Drawing upon a boundless source of inspiration Marais succeeds in creating one of his most attractive suites. In the concluding *Chaconne*, the two gambas, along with the instruments of the basso continuo, produce colours and contrasts worthy of a real chamber orchestra, making one call to mind other celebrated *Chaconnes* and *Passacailles*,

such as that from *Armide* (which dates also from 1686!) composed by the other great teacher of Marais – and the dedicatee of this book – Jean-Baptiste Lully.

PRELUDE IN D MINOR
FOR SOLO GAMBA

Given this piece's position at the beginning of the 1686 book, it must be concluded that Marais had good reason to place it precisely there. Additionally, Jean Rousseau attested that it was enthusiastically played without any accompaniment during three years (as it is played on this recording). For those listeners who know Sainte-Colombe's preludes for the solo viola da gamba it will be impossible to miss the identifiable connections which can be made between them. The writing highlights the full spectrum of colours and the gamut of contrasts available from the "solo" viola da gamba, ranging from the intimate to the sublime, as a result of the abundant chords *en plein*. The improvisatory spirit, which can almost always be identified in Sainte-Colombe's own preludes, clearly appears here whilst being made to serve the purposes of a skilful architect's imagination.

SUITE NO 5 IN D MINOR
FOR TWO GAMBAS AND B. C.

The interest of this Suite (as in the preceding one) lies principally in the complicity and empathy to be had from the two solo gamba players. The opening of the *Prélude* can be considered to all intents as that of a sacred

four-part motet. It is worth remembering that Marais had, while an *enfant de chœur* at Saint-Germain-l'Auxerrois, come into contact with Delalande, the leading composer of sacred music for Louis XIV. With the initial severe and solemn theme Marais appears to be summoning the two gambas to prayer, by creating an effect of sacred polyphony which is as surprising as it is convincing. It is not until the second part that the composer introduces an element of purely instrumental playing; this serves to transport the listener magically from the Chapelle Royale to the Galerie des Glaces... The following movements return one faithfully to the structure of the Suite: the grand and dignified *Allemande*, the *Courante* flush with rhythmic impetus, the outstanding *Sarabande* (played here without the basso continuo, the purpose being to underline its *tendre* character), the especially lively *Gigue*, followed by the *Gavotte* and *Menuet*, where grace and elegance alternate in a delicious manner.

SUJET DIVERSITEZ
FOR GAMBA AND B. C.

This piece – rarely played despite its great quality – appears as a "supplement" at the end of the book of basso continuos of 1689. In his introduction, Marais writes: "... The Subject of the Basse, above which twenty couplets have been written, was provided to me by a Foreigner in order to create all these variations, and which has provided me much pleasure to work on given that this subject seems to me be very strong indeed." These are variations on a *ground* composed in the fash-

ionable mid-century English style, and it is interesting to note that Thomas Baltzar (c1630-1663) employs the same subject as the basis for a *Division* (this appeared in an English collection published in 1685). Here, there is a quite uncharacteristic Marais, who reveals a perfect mastery of the “English” art of the *divisions upon a ground* and who composes *couplets* which seem to strike a balance between Simpson’s *Divisions* and his own variations for the *Folies d’Espagne* (published in 1701).

RONDEAU
FOR SOLO GAMBA

The 1689 book finishes with this work which, like the preceding one, was added as a supplement to the book of the *Pièces à une et à deux violes*. In the *Avertissement*, Marais wrote: “... For the final Piece... there is only difficulty presented by the quantity of the chords, but this piece (and all the preceding ones) have been created expressly for those who possess a great skill on the Viole.” Indeed, the composer crowns his book of *Basse-continues* by a piece where the gamba is completely independent, in this manner continuing – with a miraculous balance of grace and melancholy – the tradition of the *viole-luth* of Hotman and Sainte-Colombe.

TOMBEAU DE M^{re}. MÉLITON
FOR TWO GAMBAS AND B. C.

Little is known about M^{re}. Mélon; that which does exist relates that he was an enthusiastic musical aristocrat,

a pupil of Sainte-Colombe, and most likely an excellent musician, given that Jean Rousseau mentions him as a model example: “... Monsieur Mélon, who had even been taught by Monsieur de Sainte-Colombe, and who understood perfectly the viol’s character...” The musical and poetical tribute to the deceased nobleman-violist is established from the *Tombeau*’s opening notes as a profound reflection on death, in a spirit which is wholly universal. Grief, despair, regret, hope and resignation alternatively succeed each other in a perfectly shaped architecture. Certain characteristic elements of this “musical epitaph” form can be identified within this *Tombeau* – and in others from succeeding books – where each one possesses multiple semantic and symbolic contents: gradual ascents (the song of grief is constructed – the soul heads towards Paradise), progressive falls (the body is drawn towards subterranean world – life leaves the body behind), figures depicting liquidness (the tears of those who mourn the dear departed one – the waters of the Styx, the river of Hell). And all this is carried by a melodic line both unfolding and anguished. This is an uncompromising masterpiece, leaving the listener astonished by the profundity of which the young Marais was capable. Other such formidable works come to mind, above all those by Johann Sebastian Bach: the initial theme of the *Tombeau* even seems to anticipate certain elements from the initial chorus of the *St Matthew Passion*.

Paolo Pandolfo



Marais 1689

Une révolution...

(*Pièces à une et à deux violes*)

La première « révolution » à laquelle nous assistons, avec Marin Marais, est d'ordre social. Né en 1656 dans une famille tout à fait modeste (son père était cordonnier), le musicien, à peine âgé de 23 ans en 1679, est admis dans le cercle le plus convoité de France en devenant Ordinaire de la Chambre du Roi ! Une carrière fulminante, commencée à l'âge tendre comme enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois, qui se prolongea par l'étude de la viole auprès de M^r. de Sainte-Colombe. Le jeune Marais devait faire preuve de dons musicaux exceptionnels et d'une force de caractère inébranlable. Il convient à ce propos de lire la célèbre description de la relation maître-élève rapportée par Titon du Tillet :

« ... Sainte-Colombe fut même le Maître de Marais; mais s'étant aperçu au bout de six mois que son élève pouvoit le surpasser, il lui dit qu'il n'avoit plus rien à lui montrer. Marais, qui aimoit passionnément la Viole, voulut cependant profiter du sçavoir de son Maître... il prenoit le temps en été que Sainte-Colombe étoit

dans son jardin enfermé dans un petit cabinet de planches, qu'il avoit pratiqué sur les branches d'un Mûrier, afin d'y jouer plus tranquillement & plus délicieusement de la Viole. Marais se glissoit sous ce cabinet; il y entendoit son Maître, & profitoit de quelques coups d'Archet particuliers que les Maîtres de l'Art aiment à se conserver; mais cela ne dura pas longtemps, Sainte-Colombe s'en étant aperçu & s'étant mis sur ses gardes pour n'estre plus entendu par son Elève. Cependant il lui rendoit toujours justice sur le progrès étonnant qu'il avoit fait sur la Viole; et étant un jour dans une compagnie où Marais jouoit de la Viole, ayant été interrogé par les personnes de distinction sur ce qu'il pensoit de sa manière de jouer, il leur répondit qu'il y avoit des Elèves qui pouvoient surpasser leur Maître mais que le jeune Marais n'en trouveroit jamais qui le surpassât. »

Désormais sous la direction et la protection de Jean-Baptiste Lully, le jeune Ordinaire de la Chambre du Roi n'avait encore rien publié. Son premier livre, *Pièces à une et à deux violes* (précisément dédié à Lully), ne se publiera qu'en 1686. Il est important de signaler que ce premier livre de *Pièces*, à la différence des suivants, ne comporte aucun accompagnement. Il faudra attendre trois années (1689) pour que Marais décide de faire imprimer le livre correspondant de *Basse-continûes des Pièces à une et à deux violes*.

Il n'était pas dans la tradition des maîtres de la viole de gambe française actifs au cours des décennies précédentes – Hotman, Dubuisson, Sainte-Colombe – de publier leurs œuvres mais leur musique a heureuse-

ment survécu grâce à des manuscrits de provenance diverse. Le style implanté par Hotman et développé par les autres maîtres se caractérisait par l'alternance du *jeu de mélodie* et du *jeu d'harmonie*, et par le fait que la viole se jouait sans aucun accompagnement.

L'année 1685 marqua le début d'une période où les publications de musique pour viole augmentèrent spectaculairement, de pair avec la passion de ses interprètes et de leur public. 1685 : de Machy, *Pièces de Violle*. 1686 : Marais, *Pièces à une et à deux violes*. 1687 : Jean Rousseau, *Traité de la viole*. 1687 : Danoville, *L'Art de toucher le dessus et la basse de viole*. 1689 : Marais, *Basse-Continûes des Pièces...*

Le monde des joueurs de viole comprenait d'une part les professionnels (comme M^r. de Sainte-Colombe, M^r. de Machy ou Marais) et d'autre part les élèves, gentilshommes et grandes dames de l'aristocratie et de la plus haute bourgeoisie, dont le niveau était souvent excellent : l'un d'entre eux, M^r. de Mélon, est celui auquel Marais rend hommage avec le *Tombeau* de ce livre.

Ce monde devait dans une certaine mesure refléter l'extrême hiérarchie de la société à une époque où l'acceptation des règles établies par des personnalités « supérieures » était fondamentale. L'âpre polémique entre de Machy et Jean Rousseau est un signe révélateur de ce contexte. Durant trois longues années, des lettres et des libelles au caractère agressif animèrent la discussion publique sur des détails apparemment secondaires, comme la « véritable position de la main gauche », qui laissaient sous-entendre une plus ou moins grande appartenance à la « véritable école de la viole de gambe ». Au

beau milieu de la *querelle* qui se développa entre 1685 et 1688, Marais publia ses *Pièces à une et à deux violes* (1686) et aussitôt après (1689) le livre de basse continue accompagnant ces œuvres : le compositeur semble ainsi vouloir faire valoir une autorité renforcée par sa récente fonction d'Ordinaire de la Chambre du Roi.

Le succès du livre de Marais fut immédiat. Ce dont témoigne directement une phrase de Jean Rousseau qui souligne la diffusion extraordinaire des *Pièces* : « ... et tout le monde les jouë... » (*Réponse de Monsieur Rousseau*). Signalons que cette phrase est antérieure à la publication du livre de basse continue et se réfère pour autant aux *Pièces* sans accompagnement, selon la coutume de cette période. Marais y ajoute, donc en 1689, l'accompagnement de la basse continue et s'en explique dans la préface : « Lors que je donnay au Public mon Livre de Pieces à une et deux Violes, j'avois bien dessein d'y joindre aussy les Basse-continûes, qui en sont la partie essentielle. Mais comme la gravûre est une entreprise tres longue, cela m'obligea a en différer l'execution jusqu'a ce jour. »

Le retard dans la publication de la basse continue semblerait étranger à la volonté du compositeur mais, selon certains spécialistes, ce livre pourrait correspondre à un changement d'avis. Deux éléments confirmeraient cette hypothèse : une écriture instrumentale (surtout dans les pièces pour une viole) encore très liée à la tradition de la « viole-luth », ainsi que l'absence – dans l'édition de 1686 – du moindre signe suggérant la publication imminente d'un accompagnement.

Toujours est-il qu'avec la publication de 1689, Marais marque le début d'une transformation radicale

et définitive du style français de la viole de gambe : la *viole-luth* autonome devient la *viole accompagnée*. Les œuvres, alors intimistes (nous pensons au « petit cabinet de planches » de Sainte-Colombe...), se transforment radicalement pour être jouées par un petit ensemble de chambre. Les instruments de la basse continue font resplendir le son de la viole en l'ornant et l'accentuant par l'argent du clavecin et l'or du théorbe tandis que le *concert de chambre*, sous cette forme, est un espace de rencontre pour des amis désireux de jouer ensemble et à la fois un évènement mondain, polarisant les entrevues sociales de la cour et du palais.

La portée de cette véritable révolution fut extraordinaire : dorénavant, *toute* la musique française pour viole de gambe sera assortie d'une basse continue !



SUITE EN SOL MAJEUR POUR DEUX VIOLES ET BASSE CONTINUE

Le *concert de chambre* trouve dans cette suite l'une de ses expressions les plus parfaites : le dialogue captivant des deux violes solistes est soutenu par une basse continue d'une grande richesse (comprenant ici aussi clavecin et théorbe/guitare) qui accroît la flamboyance de la tonalité solaire de Sol majeur. Les violes échangent continuellement leur rôle dans un jeu passionnant où le chant alterne avec la gestualité dans un équilibre parfait. Nous sommes en présence d'une maturité compositionnelle impressionnante, et le succès immédiat de cette œuvre

chez les violistes parisiens de l'époque n'a donc rien d'étonnant. Puisant dans une source d'inspiration intarissable, Marais réalise l'une de ses plus belles suites. Dans la *Chaconne* conclusive, les deux violes entourées des instruments de la basse continue créent des couleurs et des contrastes dignes d'un véritable orchestre de chambre, pouvant rappeler d'autres célèbres *Chaconnes* ou *Passacailles*, comme celle de l'*Armide* (qui date aussi de 1686 !) composée par l'autre grand maître de Marais et dédicataire de ce livre, Jean-Baptiste Lully.



PRÉLUDE EN RÉ MINEUR POUR VIOLE SEULE

Cette pièce, située au début du livre de 1686, devait selon toute raison être celle que Marais avait choisie pour se présenter. Et selon Jean Rousseau, de même que tout le livre, elle fut interprétée avec enthousiasme

durant trois ans, sans aucun accompagnement (comme dans cet enregistrement). Les auditeurs connaissant les préludes pour viole seule de Sainte-Colombe ne manqueront pas d'en relever les liens. L'écriture met en évidence toute la gamme de couleurs et de contrastes de la viole « seule », allant de l'intimisme au « grandiose » grâce aux riches accords *en plein*. L'esprit d'improvisation, que l'on perçoit presque toujours dans les préludes de Sainte-Colombe, se manifeste ici avec clarté tout en étant au service de l'imagination d'un architecte avisé.

SUITE N° 5 EN RÉ MINEUR POUR DEUX VIOLES ET BASSE CONTINUE

Comme dans la *Suite en sol majeur*, l'intérêt de cette suite réside principalement dans la complicité et le dialogue des deux violes solistes. Le début du *Prélude* pourrait à tout point de vue être celui d'un motet sacré à quatre voix. Rappelons ici que Marais, alors enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois, entra en contact avec Delalande, le grand compositeur de musique sacrée de Louis XIV. Dans le thème initial, Marais fait appel au caractère le plus profondément *plaintif* des deux violes, en créant un effet aussi surprenant que convainquant de polyphonie sacrée. Le compositeur attend la seconde partie pour introduire un élément de jeu instrumental qui transporte magiquement l'auditeur de la Chapelle Royale à la Galerie des Glaces... Les mouvements suivants réintègrent scrupuleusement la structure de la suite : l'*Allemande* noble et majestueuse, la *Courante* riche en impulsions rythmiques, l'exceptionnelle *Sarabande* (jouée

ici sans la basse continue, afin d'en souligner le caractère *tendre*), la *Gigue* agilissime et la *Gavotte* et le *Menuet* où la grâce et l'élégance se succèdent d'une manière exquise.

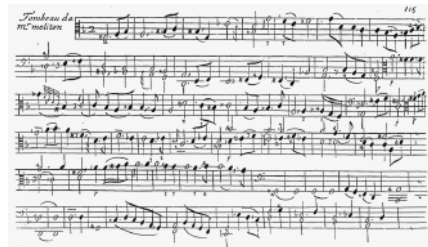
SUJET DIVERSITEZ POUR VIOLE ET BASSE CONTINUE

Cette pièce très rarement jouée malgré sa grande qualité apparaît en « ajout » à la fin du livre de basse continue de 1689. Dans l'introduction, Marais écrit : « ... Le Sujet de Basse, où l'on trouvera vingt couplets faits dessus, m'a été donné par un Etranger, pour y faire toutes ces variations, que j'ay pris plaisir à travailler : car ce sujet m'a paru fort bon. » Il s'agit de variations sur un *ground* composées dans le style en vogue au milieu du siècle en Angleterre, qui demandait au soliste de faire montre de virtuosité instrumentale autant que de fantaisie compositionnelle. Il est intéressant de signaler que Thomas Balthaser (vers 1630 - 1663) emploie le même sujet comme base d'une *Division* contenue dans un recueil anglais publié en 1685. Voici donc un Marais tout à fait atypique, qui révèle une parfaite maîtrise de l'art « anglais » des *divisions upon a ground* et dont les *couplets* semblent en équilibre entre les *Divisions* de Simpson et ses variations sur les *Folies d'Espagne* (publiées en 1701).

RONDEAU POUR VIOLE SEULE

Le livre de 1689 se conclut par cette œuvre qui est comme la précédente un « ajout » au livre de *Pièces à*

une et à deux violes. Dans l'*Avertissement*, Marais écrit : « ... Pour la dernière Pièce... elle n'a de difficulté que pour la quantité des accords, mais cette pièce (et toutes les autres cy devant) ont été faites expres pour ceux qui auront une très grande habitude sur la Viole. » Et de fait, le compositeur couronne son livre de *Basse-continues* par une pièce où la viole est absolument autonome, perpétuant ainsi, dans un miraculeux équilibre de grâce et de mélancolie, la tradition de la « violenth » de Hotman et Sainte-Colombe.



TOMBEAU DE M^{re}. MÉLITON
POUR DEUX VIOLES ET BASSE CONTINUE

Nous disposons de peu d'information sur M^r. Mélon, aristocrate passionné de musique, élève de Sainte-Colombe et sans doute excellent musicien puisque Jean Rousseau le cite en exemple : « ... Monsieur Mélon, qui avoit encore appris de Monsieur de Sainte-Colombe, et qui connoissoit parfaitement le caractère de la

viole... » L'hommage poétique et musical au noble violiste décédé s'impose dès les toutes premières notes comme une profonde réflexion sur la mort, d'un esprit absolument universel. Douleur, désespoir, regret, espérance, résignation, se succèdent en alternance dans une architecture au galbe parfait. Nous pouvons identifier dans ce *Tombeau* et ceux des livres suivants certains éléments caractéristiques de cette forme « d'épithaphe musicale » ayant chacun des contenus sémantiques et symboliques multiples : ascensions graduelles (le chant de douleur s'élève – l'âme se dirige vers l'Empyrée), chutes progressives (le corps est attiré par le monde souterrain – la vie abandonne le corps), figures qui décrivent la liquidité (les larmes de ceux qui regrettent le cher disparu – les eaux du Styx, le fleuve souterrain). Et tout ceci est porté par un *chant* déployé et à la fois tourmenté. Il s'agit d'un chef-d'œuvre absolu, et nous sommes stupéfaits de la profondeur du jeune Marais. D'autres œuvres géniales viennent à l'esprit, avant tout celles de Johann Sebastian Bach : le thème initial semble même anticiper certains éléments du premier chœur de la *Passion selon Saint Matthieu*.

Paolo Pandolfo



Marais 1689

Eine Revolution...

(*Pièces à une et à deux violes*)

Die erste »Revolution«, die wir bei Marin Marais miterleben, betrifft die Gesellschaftsordnung. Marais wurde 1656 in sehr bescheidene Verhältnisse hineingeboren (sein Vater war Schuhmacher), doch der gerade 23 Jahre alte Musiker wurde im Jahr 1679 zu einem der begehrtesten Zirkel Frankreichs zugelassen und zum *Ordinaire de la Chambre du Roi* ernannt. Er machte eine fulminante Karriere, die im zarten Kindesalter als Chorknabe an Saint-Germain-l'Auxerrois ihren Anfang nahm und die er mit dem Gambenunterricht bei Monsieur de Sainte-Colombe fortsetzte. Der junge Marais verfügte wohl über eine außerordentliche musikalische Begabung und stellte überdies eine unerschütterliche Charakterfestigkeit unter Beweis. Zu diesem Thema empfiehlt sich die Lektüre der Beschreibung der Beziehung zwischen Lehrer und Schüler, wie sie bei Évrard Titon du Tillet nachzulesen ist:

»... Sainte-Colombe war Marais' Lehrer, aber nach sechs Monaten wurde ihm klar, dass sein Schüler ihn

überflügeln könnte, und er sagte ihm, dass er ihm nichts mehr beibringen könne. Marais, der die Gambe leidenschaftlich liebte, wollte dennoch weiter vom Können seines Meisters lernen... Er nutzte die Zeit im Sommer, als Sainte-Colombe sich in eine kleine Bretterhütte einschloss, die er sich in den Zweigen eines Maulbeerbaums hatte bauen lassen, um dort ungestörter und zarter auf seiner Gambe spielen zu können. Marais schlüpfte unter diese Hütte; dort lauschte er seinem Meister und eignete sich einige Bogenstriche an, wie sie alle Meister der Kunst gerne für sich behalten hätten. Es dauerte jedoch nicht lange, bis Sainte-Colombe ihn bemerkte und darauf achtete, dass er von seinem Schüler nicht länger gehört werden konnte. Dennoch ließ er ihm immer Gerechtigkeit widerfahren, was die erstaunlichen Fortschritte anging, die er auf der Gambe gemacht hatte. Als Sainte-Colombe sich eines Tages in Gesellschaft befand und Marais Gambe spielte, wurde er von vornehmen Gästen nach seiner Meinung zu dessen Spiel gefragt und antwortete, dass es Schüler gebe, die ihren Lehrmeister übertreffen könnten, dass der junge Marais aber niemals jemanden finden werde, der ihn überbieten könne.«

Von da an stand der junge *Ordinaire de la Chambre du Roi* unter der Führung und dem Schutz von Jean-Baptiste Lully, hatte aber noch keine Werke veröffentlicht. Sein erster, Lully gewidmeter Notenband *Pièces à une et à deux violes* sollte erst 1686 erscheinen. In Bezug auf dieses erste Buch mit *Pièces* ist der Umstand erwähnenswert, dass es im Unterschied zu den folgenden keinerlei Begleitung gibt. Es sollte drei Jahre dauern,

bis sich Marais im Jahr 1689 dazu entschied, das zugehörige Buch mit *Basse-continûes des Pièces à une et à deux violes* veröffentlichten zu lassen.

In der Tradition der Gambenmeister, die in den vorangegangenen Jahrzehnten gewirkt hatten (Hotman, Dubuisson, Sainte-Colombe) war es nicht üblich, Werke drucken zu lassen, aber ihre Musik wurde zum Glück in Manuskripten verschiedener Herkunft überliefert. Der durch Hotman eingebürgerte und von den anderen weiterentwickelte Stil zeichnete sich durch den Wechsel zwischen dem *jeu de mélodie* (Melodiespiel) und dem *jeu d'harmonie* (Harmoniespiel) aus, außerdem war charakteristisch, dass Gambenwerke ohne Begleitung gespielt wurden.

Das Jahr 1685 bildet den Beginn einer Zeit, in der die Anzahl der gedruckten Gambenwerke sprunghaft anstieg, parallel zur wachsenden Begeisterung der Spieler und des Publikums für dieses Instrument. 1685: De Machy, *Pièces de viole*. 1686: Marais, *Pièces à une et à deux violes*. 1687: Jean Rousseau, *Traité de la viole*. 1687: Danoville, *L'Art de toucher le dessus et la basse de viole*. 1689: Marais, *Basse-continûes des Pièces*...

Die Welt der Gambisten bestand zum Teil aus professionellen Musikern (wie etwa Monsieur de Sainte-Colombe und Monsieur de Machy) und zum anderen Teil aus ihren Schülern, Edelleuten und Damen der Aristokratie und der gehobenen Bürgerschicht, deren Niveau auf dem Instrument oft herausragend war. Monsieur de Mélon gehört zu diesem Kreis; ihn würdigte Marais mit dem *Tombeau* aus diesem ersten Buch.

Diese Welt musste in einem gewissen Rahmen die extreme Hierarchie der Gesellschaft zu einer Zeit widerspiegeln, in der die Akzeptanz jener Regeln zwingend war, die von »ranghöheren« Personen aufgestellt wurden. Die heftige Polemik zwischen de Machy und Jean Rousseau ist in diesem Zusammenhang äußerst aufschlussreich. Über einen Zeitraum von drei langen Jahren belebten aggressive Briefe und Streitschriften die öffentliche Diskussion über scheinbar zweitrangige Details wie etwa die »einzige richtige Stellung der linken Hand«, bei denen es unterschwellig immer mehr oder weniger um die »einzige wahre Schule des Gambenspiels« ging. Mitten in diesem Streit, der zwischen 1685 und 1688 ausgefochten wurde, ließ Marais seine *Pièces à une et à deux violes* (1686) veröffentlichten, und kurz danach erschien der zugehörige Basso-continuo-Band (1689). Es scheint, als habe der Komponist dadurch seine Autorität noch steigern wollen, die er durch die gerade erst verliehene Position als *Ordinaire de la Chambre du Roi* erlangt hatte.

Marais' Buch war von Anfang an ausnehmend erfolgreich. Dies bezeugt ein Ausspruch von Jean Rousseau, der die außergewöhnliche Verbreitung der *Pièces* betont: »... und sie werden von aller Welt gespielt ...« Diese Aussage stammt aus der *Réponse de Monsieur Rousseau*, die noch vor dem Basso-continuo-Buch veröffentlicht wurde und sich folglich auf die unbegleiteten Stücke bezieht, eine Spielweise, wie sie zu dieser Zeit üblich war. Marais fügte seinem *Premier Livre* im Jahr 1689 eine Basso-continuo-Begleitung hinzu und erklärte im Vorwort: »Als ich der Öffentlichkeit mein Livre de

Pièces à une et deux Violes überreichte, hatte ich bereits vor, ihm einen Basso-continuo-Band an die Seite zu stellen, da dies ein wesentlicher Bestandteil des Werkes ist. Aber weil das Notenstechen eine aufwendige Angelegenheit ist, war ich dazu gezwungen, die Durchführung dieses Vorhabens bis zum jetzigen Zeitpunkt zu verschieben.«

Die Verzögerung bei der Veröffentlichung des Basso continuo scheint also keine Absicht des Komponisten gewesen zu sein, aber dennoch fassen einige Spezialisten dieses Buch als Zeichen eines Sinneswandels auf. Zwei Punkte sprechen für diese Hypothese: die instrumentale Kompositionsweise (insbesondere in den Stücken für eine Gambe), die noch sehr eng an die Tradition der *viole-luth* [»Lautengambe«] angelehnt ist, außerdem das Fehlen jeglicher Angaben über die bevorstehende Veröffentlichung einer Begleitung in der Ausgabe von 1686.

Es ist jedoch eine Tatsache, dass Marais mit dem Druck von 1689 den Grundstein zu einem radikalen und endgültigen Wandel des französischen Gambenstils legte. Die autonome Gambe, die wie eine Laute behandelt wurde, entwickelte sich zu einem Instrument, das mit Begleitung gespielt wurde. Die bisher sehr intimen Gambenwerke (man denke nur an Sainte-Colombes »kleine Bretterhütte« ...) änderten sich grundlegend, um von einem kleinen Kammermusikensemble gespielt werden zu können. Die Continuoinstrumente ließen den Gambenklang leuchten, der durch das Silber des Cembalos oder das Gold der Theorbe geschmückt und akzentuiert wurde. Das *concert de chambre* ist in dieser

Form ein Treffpunkt für Freunde mit dem Wunsch, Kammermusik zu spielen, und zugleich ein gesellschaftliches Ereignis, das die sozialen Zusammenkünfte am Hof und in den Palästen polarisierte.

Die Tragweite dieser regelrechten Revolution war außerordentlich: Von diesem Augenblick an sollten ausnahmslos alle französischen Gambenwerke mit einem Basso continuo versehen werden.



SUITE EN SOL MAJEUR FÜR ZWEI GAMBEN UND BASSO CONTINUO

Das *concert de chambre* findet in dieser Suite auf eine geradezu perfekte Weise Ausdruck: Der fesselnde Dialog zwischen den beiden Sologamben wird durch ein sehr reichhaltiges Continuo unterstützt (das in diesem Fall zusätzlich vom Cembalo und von Theorbe bzw. Gitarre gespielt wird), wodurch die Strahlkraft der Sonnentonart G-Dur noch gesteigert wird. Die Gamben tauschen beständig die Rollen in einem leidenschaftlichen Spiel, bei dem sich der Gesang in perfektem Gleichgewicht mit der Gestik abwechselt. Hier begegnen wir einer eindrucksvollen kompositorischen Reife, und so ist der unmittelbare Erfolg dieses Stücks bei den Pariser Gambisten der Entstehungszeit nicht weiter erstaunlich. Marais schöpft aus einer niemals versiegenden Inspirationsquelle und komponiert mit diesem Werk eine seiner schönsten Suiten. In der abschließenden *Chaconne* schaffen die beiden Gamben mit dem sie umgebenden

Continuo-Ensemble Farben und Kontraste, die eines Kammerorchesters würdig wären. Das Werk erinnert an andere berühmte Passacailen und Chaconnen wie etwa jene aus *Armide*, die auch aus dem Jahr 1686 stammt und von Marais' zweitem bedeutenden Lehrmeister und Widmungsträger dieses Bandes komponiert wurde, nämlich von Jean-Baptiste Lully.



PRELUDE IN D-MOLL FÜR GAMBE SOLO

Dieses Stück steht am Anfang des Buches von 1686 und ist wohl das Werk, das Marais auswählte, um sich selbst zu präsentieren. Laut Jean Rousseau wurde dieses Stück (und das gesamte Buch) drei Jahre lang voll Begeisterung ohne jede Begleitung gespielt (wie auf dieser Aufnahme). Die Zuhörer kannten Sainte-Colombes Präludien für Gambe solo und bemerkten die Parallelen. Durch die Kompositionsweise wird die

gesamte Bandbreite der Farben und Kontraste hervor gehoben, die auf der solistischen Gambe möglich sind. Sie reichen von den intimsten bis zu vollkommen grandiosen Klängen, dank der klangvollen, *en plein* gespielten Akkorde. Der improvisatorische Geist, wie man ihn in den Präludien Sainte-Colombes fast durchgängig feststellen kann, manifestiert sich hier deutlich, steht aber immer im Dienst eines planvoll durchdachten Aufbaus.

SUITE NR. 5 IN D-MOLL FÜR ZWEI GAMBEN UND BASSO CONTINUO

Der Reiz dieser Suite liegt ebenfalls vor allem im eng verwobenen Dialog der beiden solistischen Gamben. Der Beginn des *Prélude* könnte auch der Beginn einer vierstimmigen geistlichen Motette sein. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Marais als Chorknabe an Saint-Germain-l'Auxerrois mit Delalande zu tun hatte, dem großen Komponisten geistlicher Werke unter Ludwig XIV. Im Anfangsthema nimmt Marais auf den zutiefst klagenden Charakter der beiden Gamben Bezug und schafft dabei den ebenso überraschenden wie überzeugenden Effekt geistlicher Polyphonie. Erst im zweiten Teil führt der Komponist spieltechnische Elemente ein, die den Zuhörer auf geradezu magische Weise aus der Chapelle Royale in den Spiegelsaal des Versailler Schlosses versetzen. In den darauffolgenden Sätzen wird der Suitenaufbau genauestens beachtet: Die *Allemande* klingt edel und majestätisch, die *Courante* ist reich an rhythmischen Impulsen, die außergewöhnliche *Sarabande* erklingt

hier ohne Basso continuo, um ihren zarten Charakter noch stärker hervorzuheben, und in der äußerst bewegten *Gigue*, der *Garvotte* sowie dem *Menuet* wechseln sich Anmut und Eleganz auf unvergleichliche Weise miteinander ab.



SUJET DIVERSITEZ FÜR GAMBE UND BASSO CONTINUO

Trotz seiner überragenden Qualität wird dieses Stück, das als nachträgliche Hinzufügung im Basso-continuo-Buch von 1689 erscheinen ist, nur sehr selten gespielt. In seiner Einführung schreibt Marais: »Das Thema im Bass, über das man 20 Couplets finden wird, wurde mir von einem Fremden überreicht, um darüber all diese Variationen zu schreiben. Die Arbeit daran hat mir große Freude bereitet, denn das Thema schien mir sehr gut zu sein.« Dabei handelt es sich um Variationen über einen *ground* (eine Basslinie), komponiert in dem

Stil, wie er um die Jahrhundertmitte in England *en vogue* war. Es ist interessant, dass Thomas Balthaser (ca. 1630–1663) das gleiche Thema als Grundlage einer Folge von *Divisions* verwendet hat, die 1665 in einem englischen Sammelband erschienen sind. Hier treffen wir auf einen vollkommen atypischen Marais, der über eine meisterhafte Beherrschung der »englischen« Kunst der *divisions upon a ground* verfügt und dessen *couplets* Simpsons *Divisions* und seine 1701 erschienenen Variationen über die *Folies d'Espagne* auszubalancieren scheinen.

RONDEAU FÜR GAMBE SOLO

Das Buch von 1689 schließt mit diesem Werk, das wie das vorangegangene ein Nachtrag zum ersten Buch der *Pièces à une et à deux violes* darstellt. In seinem *Avertissement* schreibt Marais: »Was das letzte Stück betrifft, so liegt seine einzige Schwierigkeit in der Menge der Akkorde, aber dieses Werk ist (wie auch all die vorangehenden) ausdrücklich für diejenigen bestimmt, die das Gambenspiel außerordentlich gut beherrschen.« Und tatsächlich setzt der Komponist ein Werk als krönenden Abschluss an sein Basso-continuo-Buch, in dem die Gambe vollkommen autonom ist. Auf diese Weise lässt er in einem wunderbaren Gleichgewicht zwischen Anmut und Melancholie die Tradition der *viole-luth* im Stil eines Hotman oder Sainte-Colombe fortbestehen.

TOMBEAU DE M^{re}. MÉLITON FÜR ZWEI GAMBEN UND BASSO CONTINUO

Es gibt kaum Informationen über Monsieur Méliton, einen Aristokraten und leidenschaftlichen Musikliebhaber, Schüler von Sainte-Colombe und zweifellos ein hervorragender Musiker, da Rousseau ihn als Beispiel zitiert: »Monsieur Méliton, der noch von Monsieur de Sainte-Colombe unterrichtet wurde und der sich vollkommen auf die Besonderheiten der Gambe verstand...«. Die poetische und musikalische Hommage an den verstorbenen adligen Gambisten erweist sich vom ersten Takt an als tiefgründige Reflexion über den Tod, durchdrungen von einem vollkommen universellen Geist. Schmerz, Verzweiflung, Bedauern, Hoffnung und Resignation wechseln einander ab; dabei verfügt das Werk über einen perfekt ausgewogenen Aufbau. Man kann in diesem *Tombeau* ebenso wie in jenen der späteren Gambenbücher einige charakteristische Elemente dieser Form des »musikalischen Epitaphs« identifizieren, wobei jedes einzelne Werk über spezifische semantische Inhalte und eine vielfältige Symbolik verfügt: ein allmähliches Ansteigen (der Trauergesang beginnt – die Seele erhebt sich zum Himmel), schrittweise Abwärtsbewegungen (der Leib wird von der Unterwelt angezogen – das Leben verlässt den Körper), Figuren, die das Fließen nachzeichnen (die Tränen derjenigen, die den geliebten Verstorbenen betrauern – die Wasser des Styx, des Flusses der Unterwelt). All dies wird getragen von einem Gesang, der einen weiten Bogen spannt und den Schmerz zum Ausdruck bringt. Es handelt sich um ein absolutes

Meisterwerk, und man ist beeindruckt vom Tiefsinn des jungen Marais. Der Gedanke an andere geniale Werke liegt nahe, vor allem von Johann Sebastian Bach. Das Anfangsthema scheint sogar einige Elemente des ersten Chors aus der *Matthäuspassion* vorwegzunehmen.

Paolo Pandolfo



TRAITE' DE LA VIOLE

PREMIERE PARTIE.

Comment il faut placer la Viole, porter la main, tenir & conduire l'Archet.

L m'a toujours semblé que c'estoit une chose inutile de vouloir enseigner par écrit la maniere de placer la Viole, de porter la main, & de tenir & conduire l'Archet; parce qu'il est difficile de comprendre ces choses par une simple lecture, & encore plus de les pratiquer sans le secours d'un Maître, car l'experience journaliere nous fait sensiblement connoître le contraire, puis que les Maîtres avec tout leur sçavoir & leurs soins ont bien de la peine à les faire pratiquer à leurs Ecoliers, suivant les Regles de l'Art, particulierement dans les commencemens.





GLOSSA
produced by
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
69115 Heidelberg
Germany
info@noter-music.com / noter-music.com

glossamusic.com

