

Florence Bolton

MARIN MARAIS

PIÈCES DE VIOLE



LA RÊVEUSE

FLORENCE BOLTON, basse de viole - BENJAMIN PERROT, théorbe & guitare baroque
CARSTEN LOHFF, clavecin - ROBIN PHARO, basse de viole

MARIN MARAIS (1656-1728) - Pièces de viole

| | | |
|----|---|------|
| 1 | Prélude | 2'16 |
| 2 | Le Jeu du Volant ^{1,2} | 1'57 |
| 3 | Le Petit Badinage | 2'05 |
| 4 | Le Rondeau Villeneuve ^{1,2} | 2'50 |
| 5 | Rondeau Le Troilleur ^{1,2} | 4'07 |
| 6 | Les Barricades Mystérieuses* François Couperin (1668-1733) | 3'04 |
| 7 | Prélude ¹ | 2'47 |
| 8 | Gavotte Singulière ^{1,2} | 1'50 |
| 9 | Rondeau Le Bijou ^{1,2} | 4'15 |
| 10 | Fête Champêtre ¹ | 4'34 |
| 11 | La Biscayenne ^{1,2} | 2'49 |
| 12 | Le Badinage | 6'19 |
| 13 | La Paraza ^{1,2} | 3'54 |
| 14 | Le Tact ¹ | 1'50 |
| 15 | Le Dodo ou l'Amour au Berceau* François Couperin | 4'16 |
| 16 | Rondeau Le Doucereux ¹ | 5'06 |
| 17 | La Provençale ^{1,2} | 3'08 |
| 18 | La Rêveuse | 6'19 |

* Transcription pour théorbe, Benjamin Perrot

LA RÊVEUSE

Florence Bolton, basse de viole

Benjamin Perrot, théorbe & guitare baroque (+ basse de viole « tact » dans Le Tact)

Carsten Lohff, clavecin ⁽¹⁾

Robin Pharo, basse de viole ⁽²⁾

Instruments

Florence Bolton

Basse de viole 7 cordes François Bodart 2010 d'après Barak Norman

Archets Fausto Cangelosi – Craig Ryder

Benjamin Perrot

Théorbe Maurice Ottiger 2005 d'après Matteo Sellas

Guitare baroque Stephen Murphy 2002 d'après Stradivari

Carsten Lohff

Clavecin Michel de Mayer 1998, d'après Pierre Donzelague 1716

Robin Pharo

Basse de viole 7 cordes Judith Kraft 2012 d'après Guillaume Barbey

Archet Pierre Patigny

Enregistrement du 6 au 9 septembre 2016 au Château de Chambord, et le 13 juin 2017 à l'église de Franc-Waret (Belgique) (plages 6 et 15) / Prise de son et direction artistique : Hugues Deschaux / Montage numérique : Hugues Deschaux, Florence Bolton & Benjamin Perrot / Accord du clavecin : Thomas de Grunne / Administration et suivi de production La Rêveuse : Marion Paquier / Photos noir & blanc : Robin Davies / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2017 MIRARE, MIR386.

Crédits tableaux digipack :

Recto : Jean Antoine Watteau, Three Studies of a Young Woman's head. © 2017. Calouste Gulbenkian Museum/Scala, Florence

Verso : Jean Antoine Watteau, Trois études de femmes vues en buste, © Teylers Museum, Haarlem, the Netherlands

Crédit photo Chambord : Sophie Lloyd

www.mirare.fr



Florence Bolton



On peut dire que Marais a porté la viole à son plus haut degré de perfection, & il est le premier qui en a fait connoître toute l'étendue & toute la beauté par le grand nombre d'excellentes Pièces qu'il a composées sur cet instrument, par la manière admirable dont il les exécutoit.

Titon du Tillet, *Le Parnasse François*, Paris, 1732

Marin Marais, « *Joueur de viole de la Chambre chez le Roi* » et compositeur talentueux est l'auteur d'une œuvre riche et contrastée, qui fait le lien, dans l'histoire de l'école française de viole, entre la génération des pionniers¹, et celle des derniers violistes français², au jeu extrêmement technique et brillant. Le présent choix de pièces propose un aperçu de l'art de Marais au travers de ses deux derniers *Livres de viole*, publiés respectivement en 1717 et en 1725. C'est dans cette période particulièrement féconde artistiquement, mais instable et soumise aux changements politiques, économiques et sociaux de tous ordres que Marais publie ses deux derniers opus. Dans le premier tiers du XVIII^e siècle, trois souverains vont en effet se succéder à la tête de la France: Louis XIV s'éteint en 1715, après une fin de règne morose et laisse la place à son neveu, Philippe d'Orléans. A la mort du Régent, en 1723, le jeune Louis XV monte sur le trône, âgé d'à peine quatorze ans. Marin Marais a, à cette époque, une belle carrière derrière lui et il est l'un des violistes les plus réputés de Paris. Pierre-Louis Daquin,³ affirme que personne ne le surpassa et que seul son jeune rival Antoine Forqueray fut son égal. Né et élevé dans un quartier populaire parisien,

Marais réussit à s'imposer dans la société très fermée des musiciens de la cour. Il a, outre son talent, une intuition et une faculté d'adaptation hors du commun qui lui font choisir ses relations avec soin et côtoyer très tôt personnalités influentes et grands de la cour. Cet habile musicien possède la grâce, la douceur, l'élégance et la poésie qui font tout le charme de « l'Esprit français ». Le jeune Forqueray incarne en revanche le feu italien, où passion rime avec démonstration. Ces deux violistes exceptionnels, « l'Ange et le Démon », selon les propres termes de l'abbé Le Blanc,⁴ représentent deux sensibilités parfaitement opposées de l'art français de cette époque. Ils ne joueront d'ailleurs jamais ensemble.

Antoine Forqueray est plus romanesque pour le public d'aujourd'hui. Sa personnalité explosive, haute en couleur, son train de vie, sa débauche, sa jalousie, voire sa violence ont davantage inspirés les gazetiers que la vie discrète de Marais. Son jeu soliste et très démonstratif reste néanmoins assez exceptionnel, en ce temps où les pratiques musicales sont d'abord une affaire sociale et laissent peu de place aux démonstrations égotiques.

Antoine de Courtin, auteur d'un *Nouveau Traité de la Civilité* en rappelle quelques règles de base, qui prêtent à sourire aujourd'hui : « *Il ne faut ni tousser trop, ni cracher, ni être trop long-temps à accorder sa guitare. (...) Il faut aussi avoir soin de finir promptement, pour éviter d'être ennuyeux, & pour laisser, comme on dit, la compagnie sur la bonne bouche.* »⁵ François Couperin, Danoville et bien d'autres insistent dans leurs écrits sur l'importance de l'attitude du musicien, qui doit, avant toute chose, faire bonne impression aux auditeurs. La belle exécution d'une pièce ne doit pas sentir le travail, mais au contraire feindre la facilité (la fameuse « *sprezzatura* » de Baldassare Castiglione et que Caccini recommande déjà aux chanteurs au tout début du XVII^e siècle), avec cette attitude ouverte et détendue qui rend le concert agréable, au point que « *celui qui exécute avec contrainte les pièces les plus difficiles, ne plaît pas tant que celui qui ne joue qu'un Menuet de bonne grâce.* »⁶ Quelques gravures de violistes en jeu viennent confirmer cette attitude, dans laquelle on ne peut qu'admirer la noblesse et la beauté des gestes des violistes français.



Nicolas Bonnart, *Habit de ville*, [Gentilhomme jouant de la basse de viole sur une terrasse], © BNF

Marais était-il lui aussi le parfait exemple de la grâce et de la *sprezzatura* lorsqu'il touchait son instrument ? Il ne nous reste à ce jour que quatre portraits de lui⁷. Trois d'entre eux le montrent posant avec sa viole, dans l'attitude de l'artiste dont l'image va être fixée pour l'éternité



Portrait de Marin Marais de Jean Dieu de Saint-Jean
© château royal de Blois / photo. F. Lauginie

Marais possède, plus que d'autres violistes, une réelle sensibilité à la couleur des sons et des tonalités. Sa palette, assez tranchée dans ses premiers livres, évolue, dans les deux derniers, vers des tons fondus, proches par l'esprit de la tonalité des *Fêtes Galantes* de Watteau. La facture de la viole française permet ces recherches de couleur et de timbres. Même si les violes anglaises jouissent d'une excellente réputation, les luthiers français n'ont pas hésité à leur apporter quelques modifications de leur cru : l'instrument français possède donc un manche un peu renversé, pas trop épais et surtout cette fameuse septième corde, qui donne de la profondeur au timbre de l'instrument et le rend propice à chanter la mélancolie.⁸ Marais possédait lui-même quatre basses de viole, dont deux de ces fameuses violes anglaises si recherchées, qu'il avait probablement fait accommoder selon les principes énoncés ci-dessus. Sur le portrait du musée de Blois, on reconnaît d'ailleurs l'une de ces petites basses anglaises avec sa caisse relativement étroite, sa volute ajourée et sa table ornée d'une rosace. Si les trois premiers livres de viole de Marais sont écrits dans des tons faciles à faire sonner, il n'en est pas de même pour le quatrième livre, qui propose, dans la fameuse *Suite d'un Goût Etranger*, placée sous l'égide du *Labyrinthe*, sa pièce maîtresse, un véritable voyage initiatique dans l'univers des tonalités. La viole, comme nombre d'autres instruments de ce temps, répond en effet de manière inégale aux divers tons de la gamme et chaque tonalité revêt un

sens particulier dans la rhétorique musicale : *La Paraza* en ré mineur sonne opulente et pleine, *le Badinage* en fa dièse mineur sonne fragile et incertaine... Or c'est là que Marais montre un génie particulier : il aime ces zones sensibles et vulnérables de l'instrument, il les explore et en tire des instants d'une grande poésie. La viole prend alors les inflexions d'une voix humaine. Dans la partition du *Badinage*, Marais va jusqu'à préciser que celui qui joue la basse continue doit le faire le plus doucement possible, « *de crainte de couvrir le Sujet* »⁹. Le compositeur semble nous conseiller, à travers ces quelques mots, de ne pas chercher à dominer l'instrument mais de le laisser chanter. Cette manière de concevoir la musique, qui n'est pas sans évoquer le « *j'aime beaucoup mieux ce qui me touche à ce qui me surprend* » de François Couperin¹⁰, rompt de manière définitive avec la touche brillante et puissante d'Antoine Forqueray.

Marin Marais et François Couperin, excessivement tatillons sur la manière de noter leur musique, livrent toujours leurs œuvres avec retard à l'édition. Soucieux de noter chaque phrasé de la manière la plus précise possible pour s'assurer de leur bonne exécution, ils inventent quantité de signes d'expression et d'agrèments particuliers qu'ils expliquent dans les préfaces de leurs livres. Ainsi, cette savoureuse justification teintée de fatalisme de François Couperin : « *Je suis toujours surpris après les soins que je me suis donnés pour marquer les agrèments qui conviennent à mes Pièces, (dont j'ai donné, à part,*

une explication assez intelligible dans une Méthode particulière, connue sous le nom de l'Art de toucher le Clavecin), d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre les agrèments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées : et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre, tout ce que j'ai marqué, sans augmentation ni diminution ». ¹¹ Là où Couperin parle, pour le clavier, de l'importance des doigtés et du toucher, Marais invente, pour l'archet, toute une batterie de signes, espérant transmettre par l'écrit quelque chose qui passe avant tout par l'écoute et l'imitation. Les deux compositeurs conçoivent la musique comme un langage à part entière et Couperin pousse même la précision jusqu'à noter la ponctuation sur la partition¹². Dans la préface de son cinquième livre de viole, Marais présente quelques innovations techniques, comme *Le Tact*, sorte de pizzicato de la main gauche sans aide de la droite¹³, qui inspire au compositeur une pièce du même nom. En bon pédagogue soucieux d'entretenir son public, il s'empresse de faire suivre cette pièce à l'exécution périlleuse de « *la même pièce rendue facile* », qui se joue tout à l'archet et non plus en alternance de tact et d'archet.

La suite de danse s'efface peu à peu dans ses deux derniers opus et laisse la place aux pièces de caractère, qui sont « *aujourd'hui reçues favorablement* », c'est-à-dire à la mode. On y trouve croqués des portraits, de petites scènes de genre ou encore des paysages... Le goût pour le portrait musical n'est pas nouveau. On trouve déjà dans les *Concerts à deux violes esgales* de Sainte-Colombe une recherche originale pour faire correspondre l'écriture musicale avec un tempérament ou un état psychologique : Le Trembleur (« *Le chant représente une personne qui tremble* »), Le Pensif (« *Parce que le sujet s'arrête dès qu'il a dit quelques notes* »), Le Craintif (« *Parce qu'il va à pas lents avant qu'entre un sujet* »), L'Emporté (« *Parce qu'il commence tout d'un coup en haut qu'il est rempli de furies. Et qu'il va tout au haut du manche* »), et bien d'autres. Marais s'est essayé lui aussi au portrait dès ses premiers livres, avec les magnifiques Tombeaux de Melliton, Sainte-Colombe et Lully, emplis de citations. Les portraits des deux derniers livres se situent dans un registre plus léger et c'est toute une petite comédie humaine peuplée d'anonymes qui prend vie sous son archet, de l'accorte *Provençale* à la piquante *Biscayenne*, en passant par l'ambigu *Doucereux* et la sombre *Rêveuse*, sans doute l'une des plus belles figures de la Mélancolie. On croise aussi de vrais portraits dont la recherche des originaux demande de patientes recherches, parfois sans résultat. Beaucoup d'entre eux resteront anonymes pour l'éternité.



Nicolas Arnoult, *Le Jeu du Volant* © BNF

On découvre également, dans ces pièces de caractère, de petites scènes de genre, en écho à ce nouveau goût dans la peinture, qui prend le pas sur la grande peinture d'histoire, peuplée de héros antiques et s'intéresse aux scènes du quotidien. Marais prend plaisir à décrire les divertissements de plein air des classes aisées, comme le « *Jeu du Volant* », ce sport de raquette ancêtre du *badminton*. La curiosité et l'esprit d'observation du compositeur le portent aussi vers d'autres sujets à la mode comme la galanterie et le sentiment amoureux. Il déroule toute la Carte du Tendre, de l'enjoué *Petit Badinage* en sol majeur jusqu'au grave *Badinage* méditatif de la *Suite d'un Goût Etranger*, qui évoque les amoureux tristes des toiles d'Antoine Watteau. Noces, bals, bambochades, fêtes champêtres et « villageoises » organisés par de lointains descendants de l'Astrée d'Honoré d'Urfé inspirent *Fête champêtre*, véritable tableau digne d'un Lancret ou d'un Pater : on y entend les accents rustiques et lointains d'une musette, suivis d'un tambourin, une danse provençale à deux temps bien rythmée qui fait alors fureur à la capitale.¹⁴

Dans sa volumineuse œuvre pour le clavecin, François Couperin peint lui aussi la société de son temps. Le succès de ses pièces fut tel que Robert de Visée et quelques luthistes anonymes ont laissé des transcriptions de ses pièces pour le théorbe. Les deux transcriptions de ce programme ont été inspirées par ces pratiques d'époque. *Le dodo ou l'Amour au berceau*, merveilleux rondeau qui évoque les berceuses tendres des premiers âges et

l'amour maternel, nous fait entrevoir ce sentiment naissant de la maternité qui se développe au cours du XVIII^e siècle parmi les couches aisées de la population. Quant aux *Barricades mystérieuses*, elles le resteront sans doute encore longtemps et font partie de ces pièces cryptées dont on a perdu la clé, mais qui continuent à nous émouvoir à travers le temps.

Florence Bolton

- 1 - Nicolas Hotman, puis Dubuisson, Demachy et Sainte-Colombe
- 2 - Parmi lesquels on peut citer son propre fils Roland, mais aussi Antoine et Jean Baptiste Forqueray, Louis de Caix d'Hervelois ou encore Charles Dollé.
- 3 - Pierre-Louis Daquin, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres*, Amsterdam, 1754
- 4 - Hubert Leblanc, *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Prétensions du Violoncel*, Amsterdam, 1740
- 5 - Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, Amsterdam, 1708, réédité à Paris en 1719
- 6 - Danoville, *L'Art de toucher le dessus et basse de viole*, Paris, 1687
- 7 - Florence Gétreau, « Portraits peints et gravés de Marin Marais », *Marin Marais violiste à l'Opéra (1656-1728)*, B. Dratwicki (dir.), Versailles, Centre de musique baroque, 2006, p. 11-21.
- 8 - « *Les Anglois ont réduit leurs Violes à une grandeur commode, devant les François, comme il est facile d'en juger par les Anciennes Violes d'Angleterre, dont nous faisons une estime particulière en France : mais aussi il faut avouer que les Faiseurs d'Instruments François ont donné la dernière perfection à la Viole, lors qu'ils ont trouvé le secret de renverser un peu le Manche en arrière, & d'en diminuer l'épaisseur ; car par ce moyen les Maîtres qui jouent de cet instrument executent avec beaucoup plus de facilité, & il n'y a point de Viole d'Angleterre, où l'on ne soit obligé de faire mettre un Manche à la Française pour s'en servir commodément.* » Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris, 1687, p.22
- 9 - « *Il faut extrêmement adoucir cette Basse de crainte de Couvrir le Sujet* », *Quatrième livre de Pièces de Viole*, Paris, 1717
- 10 - Préface du *Premier livre de pièces de Clavecin*, 1713
- 11 - Préface du *Troisième livre de pièces de Clavecin*, 1722
- 12 - « *En n'observant pas ce petit Silence, les personnes de goût sentent qu'il manque quelque chose à l'exécution, en un mot, c'est la différence de ceux qui lisent de suite, avec ceux qui s'arrêtent aux points, et aux virgules* », Préface du *Troisième livre de pièces de Clavecin*, 1722
- 13 - « *Il est très nécessaire que je m'explique icy au sujet du tact, cette pièce tres particuliere se peut joüer de deux manieres, la premiere selon l'intention dans laquelle je l'ay compose, qui est chaque notte se fasse avec un des doigts de la main gauche, sans aucune participation de la droite, tous les quatre doigts peuvent servir selon la situation des différentes nottes, cette premiere maniere est tres difficile et tres fatigante, car il faut que chaque coup de doigt, fasse un tact qui se puisse faire entendre, ceux qui ont quelque teinture du theorbe, ou du luth [sic], sont plus surs d'y reussir que les autres, a moins que l'on n'en acquiert l'habitude par une longue pratique.* » Préface du *Cinquième livre de pièces de viole*, Paris, 1725. Nous avons d'ailleurs suivi d'une certaine manière les préceptes de Marais, et enregistré cette pièce à 4 mains en nous répartissant les deux parties : les parties en *tact* pour celui « *qui a quelque teinture de théorbe* » et les parties à l'archet pour la violiste !
- 14 - Marais est d'ailleurs le premier à insérer un tambourin dans un opéra (*Alcione*, 1706), avant Jean-Philippe Rameau

LA RÊVEUSE

Direction artistique, Benjamin Perrot & Florence Bolton

Fondé par Benjamin Perrot et Florence Bolton, La Rêveuse est un ensemble composé de musiciens solistes, qui travaille sur les patrimoines artistiques des XVII^e et XVIII^e siècles, périodes foisonnantes d'expériences et d'inventions artistiques de toutes sortes.

Régulièrement invitée dans des lieux prestigieux (Auditorium de Radio France, La Folle Journée de Nantes, Les Concerts Parisiens, l'Abbaye de Fontevraud, le Festival de Chambord, le Théâtre de l'Athénée, le Festival Radio-France Montpellier, les Scènes Nationales d'Orléans, Blois, Quimper, TNP de Villeurbanne, etc...), La Rêveuse se produit aussi à l'étranger (Royaume-Uni, Pays-Bas, Belgique, Suisse, Allemagne, Pologne, Russie, Japon, USA, Canada).

Les enregistrements de l'ensemble (Locke/Purcell, K617 2006 ; Purcell, Mirare 2008 ; Buxtehude/Reinken, Mirare 2009 ; Elisabeth Jacquet de La Guerre, Mirare 2010, Sébastien de Brossard, Mirare 2011 ; Henry Lawes, Mirare 2013 ; Telemann, Mirare 2015 (*fff* Télérama) ; *Devotional Songs* de Purcell, Mirare 2015 (CHOC de Classica, Choix de France Musique) ont tous été salués par la critique française et internationale. Son disque précédent

paru chez Mirare en février 2017 (Sonates en trios manuscrites d'Uppsala / D. Buxtehude), a reçu un *ffff* Télérama, Choc Classica, Choc Classica de l'année 2017, 5 de Diapason, Choix France Musique, Choix Radio Classique, Joker Crescendo, 5 croches Pizzicato, la Clef de Resmusica et a été sélectionné dans la *Bestenliste* de la prestigieuse Deutsche Schallplattenkritik.

Souhaitant créer des liens entre les différentes pratiques artistiques, l'ensemble travaille souvent avec le monde du théâtre et de la littérature, afin de faire redécouvrir des textes classiques. Il a notamment créé avec le comédien et metteur en scène Benjamin Lazar, *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune*, de Cyrano de Bergerac et *Les Caractères* de La Bruyère, *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et Lully avec Catherine Hiegel et François Morel, *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière & Lully avec le Théâtre de l'Eventail (Raphaël de Angelis) et *L'Heure Verte*, un spectacle autour des poètes du Cabaret du Chat Noir, avec le compositeur Vincent Bouchot.

La Rêveuse travaille aussi régulièrement auprès du jeune public et a créé en 2016 *Jack et le Haricot Magique*, spectacle de marionnettes inspiré des illustrations de l'artiste Walter Crane, qui a obtenu un franc succès depuis sa création. Parallèlement, l'ensemble développe depuis quelques années un cycle de concerts-conférence

mettant en miroir musique et peinture aux XVII^e et XVIII^e siècles, à destination des musées et des médiathèques, en collaboration avec Jean-Philippe Guye, professeur d'Arts et Civilisations au CNSM de Lyon.

L'ensemble s'engage chaque année dans des projets pédagogiques avec des classes de primaires ou des lycées. Son dernier projet, *Les Lettres persanes revisitées*, avec des migrants scolarisés à Orléans, a été finaliste du Prix de l'Audace Culturelle et Artistique 2016.

La Rêveuse s'investit également dans la transmission des savoirs en créant *l'Académie d'Été de Seuilly* (stage annuel à destination de jeunes musiciens en voie de professionnalisation et d'amateurs expérimentés), ainsi que *les Ateliers de Musique Ancienne*, qui proposent de faire découvrir à un large public la musique et les arts des XVII^e et XVIII^e siècles, à travers diverses activités, et notamment des stages de musique de chambre au conservatoire d'Orléans, des conférences ou des « concerts - découverte ».

Parmi les projets à venir, on peut citer, outre les créations de nouveaux programmes, une grande tournée en milieu rural en région Centre Val de Loire à bord de l'Opéra Bus, un bus transformé en salle de concert mobile.

L'Ensemble La Rêveuse a reçu en 2017 la médaille d'or de l'Académie Arts-Sciences-Lettres pour l'ensemble de ses travaux.

La Rêveuse bénéficie du soutien du Ministère de la Culture (DRAC Centre-Val de Loire) et de la Région Centre-Val de Loire au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, ainsi que de la Ville d'Orléans. Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de La Rêveuse. L'activité vocale de l'ensemble est par ailleurs soutenue par la Fondation Orange. L'ensemble est membre de la FEVIS, du syndicat Profedim et du Bureau-Export.



Benjamin Perrot



It may be said that Marais raised the viol to the highest degree of perfection, and he was the first to demonstrate its full range and beauty in the large number of excellent pieces he composed for the instrument and the admirable manner in which he performed them.

Titon du Tillet, *Le Parnasse François* (Paris: 1732)

Marin Marais, *Joueur de viole de la Chambre chez le Roi* (Viol player in the King's Chamber) and talented composer, produced a rich and contrasted output, which furnishes the link, in the history of the French viol school, between the generation of the pioneers¹ and that of the last French *violistes*,² noted for their extremely technical and brilliant playing. The present choice of pieces offers an insight into the art of Marais in his last two *Livres de viole*, published in 1717 and 1725 respectively. They appeared in a period that was particularly fertile artistically, but unstable and subjected to political, economic and social changes of all kinds. In the first third of the eighteenth century, three rulers followed each other in rapid succession in France: Louis XIV died in 1715, after a morose end to the reign, and was replaced by his nephew, Philippe d'Orléans, as Regent. When Philippe died in 1723, the young Louis XV came to the throne, barely fourteen years old. By that time, Marin Marais already had a fine career behind him and was one of the most celebrated viol players in Paris. Pierre-Louis Daquin declared that no one ever surpassed him, and only his young rival, Antoine Forqueray, 'equalled' him.³ Born and brought up in a working-class district

of Paris, Marais succeeded in establishing a place for himself in the highly exclusive society of court musicians. In addition to his talent, he possessed an uncommon intuition and adaptability that prompted him to choose his social relations with care and to frequent influential and eminent personalities at court from very early in his career. This skilled musician had the grace, sweetness, elegance and poetry so appealing in the *esprit français*. The young Forqueray, by contrast, embodied that Italianate impetuosity in which passion goes hand in glove with demonstration. These two exceptional viol players, 'l'Ange et le Démon' as the Abbé Le Blanc called them,⁴ represent two diametrically opposed sensibilities in the French art of this period. Significantly, they never played together.

Antoine Forqueray is a more romantic figure for today's public. His explosive, colourful personality, his lifestyle, his debauchery, his jealousy, indeed his violence have offered greater inspiration to gossipy writers than the discreet existence of Marais. Nevertheless, the latter's soloistic, demonstrative playing style was still rather exceptional at a time when the practice of music was first and foremost a sociable affair and left little room for egotistical demonstrations.

Antoine de Courtin, in his *Nouveau Traité de la Civilité*, recalls some of basic rules of musical performance, which may make us smile today: ‘One must neither cough too much, nor spit, nor take too long to tune one’s guitar. . . . One must also take care to finish promptly, so as not to be boring, and to leave the company with a pleasant taste in its mouth, as the saying goes.’⁵ François Couperin, Danoville and many others insist in their writings on the importance of the posture of the musician, who must above all else make a good impression on listeners. A fine execution of a piece must not betray the hard work involved, but on the contrary feign facility (Baldassare Castiglione’s famous *sprezzatura*, which Caccini was already recommending to singers at the very start of the seventeenth century), with that open and relaxed posture which makes the concert an agreeable experience, so much so that ‘the musician who executes the most difficult pieces in a constrained manner is less pleasing than one who merely plays a minuet gracefully’.⁶ A few contemporary engravings of viol players in the act of performance confirm this posture, in which one cannot but admire the nobility and beauty of the gestures of the French *violistes*. Was Marais also the perfect example of grace and *sprezzatura* when he played his instrument? Only four portraits of him have come down to us.⁷ Three of them show him posing with his viol, in the posture of the artist whose likeness is to be fixed for all eternity.



Nicolas Bonnart, *Town costume* [Gentleman playing the bass viol on a terrace], © BNF



Portrait of Marais by Jean Dieu, known as de Saint Jean, Musée de Blois

© château royal de Blois / photo. F. Lauginie

More than other composers for the viol, Marais has a genuine sensitivity to the colour of sounds and tonalities. His palette, fairly clear-cut in his first books, moves in the last two towards more blended tones, close in spirit to the tonality of the *Fêtes galantes* of Watteau. The design of the French viol made these experiments with colour and timbres possible. Even though English viols enjoyed an excellent reputation, French luthiers did not hesitate to introduce a few modifications of their own devising: hence the neck of the French instrument slopes slightly towards the rear and is not too thick, and above all the viol has the famous seventh string, which adds depth to the instrument's timbre and makes it ideally suited to singing of melancholy.⁸ Marais himself owned four bass viols, including two of the much sought-after English viols, which he had probably had adjusted according to the above principles. Indeed, in the portrait now in the museum at Blois, one can easily recognise one of these little English bass viols with its relatively narrow body, its perforated scroll and its soundboard decorated with a rose.

While Marais's first three books of viol pieces are written in keys that sound easily, the same is not true of the fourth book, which offers in its celebrated *Suite d'un Goût Étranger* (Suite in a foreign taste), dominated by *Le Labyrinthe*, his masterpiece, a veritable initiatory journey through the tonal universe. The viol, like many other instruments of this period, has an

uneven response to the different notes of the scale, and each key assumes a specific meaning in musical rhetoric: *La Paraza* in D minor has a full, opulent sound, while *Le Badinage* in F sharp minor sounds fragile and uncertain. And it is here that Marais displays a particular genius: he likes these sensitive and vulnerable zones of the instrument; he explores them and draws moments of great poetry from them. Hence the viol takes on the inflections of the human voice. In the score of *Le Badinage*, Marais even specifies that the instrument that plays the continuo part must do so as softly as possible, 'to avoid covering the subject'.⁹ In these few words, he seems to be advising us not to try to dominate the instrument, but to let it sing. This conception of music, which may remind us of François Couperin's observation 'I will gladly admit that I greatly prefer that which touches me to that which surprises me',¹⁰ breaks once and for all with the brilliant, powerful touch of Antoine Forqueray.

Marais and Couperin were extremely fussy about the notation of their music, and were always late in sending their works to press. In their concern to notate each phrase as precisely as possible to ensure it was executed correctly, they invented many special expression marks and ornaments which they explained in the prefaces to their publications. Couperin wrote the following piquant justification, tinged with fatalism:

I am always surprised, after the pains I have taken to indicate the embellishments appropriate to my pieces (of which I have provided a sufficiently intelligible explanation elsewhere in a specific method known by the title 'The Art of Harpsichord Playing'), to hear people who have learnt them without subjecting themselves to that method. It is an unpardonable negligence . . . I declare, therefore, that my pieces must be performed as I have written them down, and that they will never make an exact impression on persons of true taste unless one observes to the letter all that I have marked in them, without adding or omitting anything.¹¹

Where Couperin speaks, for the keyboard, of the importance of fingerings and touch, Marais invents, for the bow, a whole arsenal of signs, hoping to convey in writing something that is transmitted above all through listening and imitation. Both composers conceive of music as a language in its own right, and Couperin even takes precision to the lengths of marking the punctuation in the score.¹² In the preface to his fifth book, Marais presents a number of technical innovations, such as the 'tact', a sort of pizzicato played by the left hand without the aid of the right,¹³ which inspired him to write a *pièce* of the same name. Like a good pedagogue keen to take his public along with him, he hastens to follow this *pièce* of great technical difficulty with 'the same piece made easy', which is to be played entirely with the bow, without the alternation between *tact* and bow.

The dance suite gradually makes way in his last two published collections for character pieces, which are, he says, 'favourably received today', that is, in fashion. Here we find portraits, little genre scenes, and landscapes. The taste for the musical portrait was not altogether new. The *Concerts à deux violes esgales* of Sainte-Colombe already experimented in an original way with making the musical style correspond to a temperament or a psychological state: *Le Trembleur* ('The melody represents a person who trembles'), *Le Pensif* ('Because the subject stops as soon as it has said a few notes'), *Le Craintif* (The Timid One: 'Because it proceeds by slow steps before a subject enters'), *L'Emporté* (The Angry One: 'Because it begins suddenly in the high register, is full of furies, and rises to the very top of the neck'), and many others. Marais himself had tried his hand at the portrait in his earlier books, with the magnificent *tombeaux* for Melliton, Sainte-Colombe and Lully, filled with quotations from their subjects' music. The portraits of the last two books are situated in a lighter register, and a whole little Human Comedy populated by anonymous characters comes to life under his bow, from the comely *Provençale* to the piquant *Biscayenne*, by way of the ambiguous *Doucereux* (The Sweet One) and the sombre *Rêveuse* (The Dreamer), probably one of the finest representations of melancholy. There are also genuine portraits of contemporaries; here finding the originals requires patient, sometimes fruitless research. Many of these people will forever remain anonymous.



Nicolas Arnoult, *Le Jeu du Volant*, © BNF

These character pieces also contain genre scenes, echoing the new taste for this type of painting, which overtook history painting and its ancient heroes in popularity and concentrated on scenes of everyday life. Marais enjoys depicting the open-air entertainments of the leisured classes, like *Le Jeu du Volant* (battledore and shuttlecock), a racket sport that was the ancestor of badminton. The composer's curiosity and powers of observation also draw him towards other fashionable topics such as *galanterie* and amorous sentiment. He unfolds for us a complete *Carte du Tendre*, from the cheerful *Petit Badinage* in G major to the serious, meditative *Badinage* in the *Suite d'un Goût Étranger*, which recalls the sad lovers of Antoine Watteau's paintings. Weddings, balls, *bambocciate*, bucolic and village festivities organised by distant descendants of Honoré d'Urfé's heroine Astrée inspired *Fete champêtre*, a veritable tableau worthy of Lancret or Pater: in it we hear from afar the rustic strains of a musette, followed by a *tambourin*, a strongly rhythmic Provençal dance in 2/4 that was then all the rage in Paris.¹⁴

In his voluminous output for harpsichord, François Couperin too depicts the society of his time. Such was the success of his pieces that Robert de Visée and a number of other, anonymous lutenists produced transcriptions of them for the theorbo. The two transcriptions in our programme were inspired by this period practice. *Le dodo ou l'Amour au berceau* (Love

in the cradle), a wonderful *rondeau* that evokes maternal love and the tender lullabies sung to infants, gives us a glimpse of the burgeoning sentiment of motherhood that developed in the more affluent sections of the population in the course of the eighteenth century. *Les Barricades mystérieuses*, on the other hand, will probably long remain as mysterious as its title: it is among those ciphered pieces to which we have lost the key, but which can still move us over the centuries.

Florence Bolton

Translation: Charles Johnston

- 1 - Nicolas Hotman, followed by Dubuisson, Demachy and Sainte-Colombe.
- 2 - Among whom we may mention his own son Roland, but also Antoine and Jean-Baptiste Forqueray, Louis de Caix d'Hervelois and Charles Dollé.
- 3 - Pierre-Louis Daquin, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres* (Amsterdam: 1754).
- 4 - Hubert Leblanc, *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Prétensions du Violoncel* (Amsterdam: 1740).
- 5 - Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens* (Amsterdam: 1708, reprinted in Paris in 1719).
- 6 - Danoville, *L'Art de toucher le dessus et basse de viole* (Paris: 1687).
- 7 - Florence Getreau, 'Portraits peints et gravés de Marin Marais', in B. Dratwicki (ed.), *Marin Marais violiste à l'Opéra (1656-1728)* (Versailles: Centre de Musique Baroque, 2006), pp.11–21.
- 8 - 'The English reduced their viols to a convenient size, before the French did, as may easily be seen from the old English viols we prize so highly in France. But it must also be admitted that French instrument makers brought the viol to its peak of perfection when they found the secret of bending the neck back a little and diminishing its thickness; for by that means the masters who play upon the instrument perform with much greater facility, and there is no English viol which one is not obliged to fit with a neck in the French style in order to make it convenient for use': Jean Rousseau, *Traité de la viole* (Paris: 1687), p.22.
- 9 - 'One must make this bass extremely soft in order to avoid covering the subject': *Quatrième Livre de Pièces de Viole* (Paris: 1717).
- 10 - Preface to the *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (Paris: 1713).
- 11 - Preface to the *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (Paris: 1722).
- 12 - 'When this short rest is not observed, persons of taste can sense that something is lacking in the execution: in short, it is the difference between those who read straight through and those who pause at the full stops and commas': Preface to the *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (1722).
- 13 - 'It is most necessary for me to provide an explanation here on the subject of the *tact*. This highly unusual pice may be played in two ways. The first follows my intention when I composed it, which is that each note should be played with one of the fingers of the left hand, without any participation from the right; any of the four fingers may be used, according to the position of the different notes. This first manner is very difficult and tiring, for each finger-stroke must produce a *tact* that is audible; those who have some passing acquaintance with the theorbo or the lute are more likely to succeed in this than the others, unless the latter acquire the habit through long practice': Preface to the *Cinquième Livre de Pièces de Viole* (Paris: 1725). We have in a sense followed the precepts of Marais by recording this piece in a four-hand version, dividing the two parts between us: the *tact* parts for the player who has 'some passing acquaintance with the theorbo' and the bowed parts for the viol player!
- 14 - Marais was in fact the first to compose a *tambourin* in an opera, *Alcione* (1706), before Jean-Philippe Rameau.

LA RÊVEUSE

Artistic directors: Benjamin Perrot, Florence Bolton

Founded by Benjamin Perrot and Florence Bolton, La Rêveuse is an ensemble of solo musicians that works on the heritage of the seventeenth and eighteenth centuries, a period rich in artistic experiments and inventions of all kinds.

La Rêveuse is frequently invited to appear in prestigious venues in France (Auditorium de Radio France, La Folle Journée de Nantes, Les Concerts Parisiens, Fontevraud Abbey, Théâtre de l'Athénée, the Chambord and Radio-France Montpellier festivals, the Scènes Nationales of Orléans, Blois, and Quimper, the TNP de Villeurbanne, etc.) and abroad, notably in the United Kingdom, the Netherlands, Belgium, Switzerland, Germany, Poland, Russia, Japan, the United States and Canada.

The ensemble's recordings (Locke/Purcell, K617 2006; Purcell, Mirare 2008; Buxtehude/Reinken, Mirare 2009; Elisabeth Jacquet de La Guerre, Mirare 2010; Sébastien de Brossard, Mirare 2011; Henry Lawes, Mirare 2013; Telemann, Mirare 2015 (*fff Télérama*); *Devotional Songs* by Purcell, Mirare 2015 (CHOC de *Classica*, Choix de France Musique)) have all been acclaimed by the French and international press. Its most recent disc, released on Mirare in February 2017

(Trio Sonatas by Buxtehude from the Uppsala Manuscript), received a wide array of awards, including *ffff Télérama*, Choc de *Classica* and Choc *Classica* of the Year 2017, 5 de *Diapason*, Choix de France Musique, Choix Radio Classique, Joker Crescendo, 5 croches Pizzicato and Clef de Resmusica, and was selected in the *Bestenliste* for the prestigious Preis der Deutschen Schallplattenkritik.

Wishing to forge links between the different artistic disciplines, the ensemble often collaborates with the world of the theatre and literature in order to give a new slant to classic texts. Among the notable productions it has premiered are *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune* by Cyrano de Bergerac and *Les Caractères de La Bruyère* with the actor and director Benjamin Lazar, *Le Bourgeois Gentilhomme* by Molière/Lully with Catherine Hiegel and François Morel, Molière's *Monsieur de Pourceaugnac* with Théâtre de l'Éventail (Raphaël de Angelis) and *L'Heure verte*, a show focusing on the poets of the Cabaret du Chat Noir, with the composer Vincent Bouchot.

La Rêveuse also works regularly with youth audiences: in 2016 it created *Jack et le Haricot Magique*, a puppet show based on illustrations by the artist Walter Crane, which has enjoyed great success ever since.

Alongside this, the ensemble has developed over the past few years a series of concert-lectures, aimed at museums and media libraries, which bring out parallels between music and painting of the seventeenth and eighteenth centuries. These are given in collaboration with Jean-Philippe Guye, Professor of Arts and Civilisations at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

Each year, La Rêveuse undertakes educational and outreach projects with primary and secondary school students. Its most recent project, *Les Lettres persanes revisitées*, with migrants studying at schools in Orléans, was a finalist for the Prix de l'Audace Culturelle et Artistique 2016.

The ensemble has also invested in knowledge transfer through the creation of the Académie d'Été de Seuilly (a summer school for young musicians about to enter the profession and experienced amateurs) and Les Ateliers de Musique Ancienne (Early Music Workshops), which aim to introduce the music and arts of the seventeenth and eighteenth centuries to a wide audience through a range of activities, including chamber music courses at the Conservatoire d'Orléans, lectures and 'discovery concerts'.

In addition to the creation of new concert and recording programmes, future projects include an extended tour of rural areas in the Centre-Val de Loire Region on board the Opéra Bus, a bus converted into a mobile concert hall.

In 2017 La Rêveuse was awarded the Gold Medal of the Académie Arts-Sciences-Lettres for its overall achievement.

La Rêveuse receives support from the Ministère de la Culture (DRAC Centre-Val de Loire) and the Région Centre-Val de Loire as an ensemble conventionné, and from the City of Orléans. Mécénat Musical Société Générale is the principal patron of La Rêveuse. The ensemble's vocal activities also receive support from the Fondation Orange. It is a member of the professional bodies FEVIS and Profedim and the Bureau-Export.



Carsten Lohff



Man kann sagen, dass Marais der Gambe zu ihrem höchsten Grad an Vollkommenheit verholfen hat & dass er der erste ist, der ihre volle Bedeutung & Schönheit durch die große Anzahl ausgezeichnete, für dieses Instrument komponierter Stücke bekannt gemacht hat, sowie durch die bewundernswürdige Art und Weise, in der er diese ausführte.

Évrard Titon du Tillet, „Le Parnasse François“, Paris 1732¹

Marin Marais, „Joueur de viole de la Chambre chez le Roi“, war, wie in Johann Gottfried Walthers „Musicalischem Lexicon“ von 1732 zu lesen ist, „Königlicher Französischer Cammer=Musicus [und] ein unvergleichlicher französischer Violdigambist zu Paris, dessen Wercke in gantz Europa bekannt sind“² sowie ein talentierter Komponist. Er ist der Urheber eines umfassenden und kontrastreichen Musikschaffens, welches in der Geschichte der französischen Gambenschule das Bindeglied zwischen der Generation der Pioniere³ und der der letzten französischen „Violistes“ (Gambisten)⁴, deren Spiel höchst technisch-brillant war, darstellt. Die vorliegende Auswahl von Stücken bietet einen Einblick in Marin Marais' Kunst in seinen letzten beiden „Livres de Pièces de viole“, die jeweils 1717 und 1725 erschienen. In dieser künstlerisch besonders fruchtbaren, aber gesellschaftlich instabilen Zeit, mit ihren politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen aller Art veröffentlichte Marais diese beiden letzten Bände. Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts folgten drei Herrscher an der Spitze Frankreichs aufeinander: Ludwig XIV. starb 1715 nach einem eher

bitter-beschwerlichen Ende seiner Herrschaft, sein Neffe Philipp von Orleans übernahm daraufhin die Regentschaft. Nach dessen Tod 1723 bestieg der junge, knapp vierzehn Jahre alte Ludwig XV. den Thron. Marin Marais hatte damals bereits eine bedeutende Karriere hinter sich und war einer der berühmtesten Pariser Gambenspieler. Pierre-Louis Daquin⁵ erklärte, dass niemand Marais je übertroffen habe, bis auf seinen jungen Konkurrenten Antoine Forqueray, der ihm „in nichts nachstand“. Dem in einem Pariser Kleine-Leute-Viertel geborenen und aufgewachsenen Marin Marais gelang es, sich in dem höchst erlauchten Kreis der Hofmusiker durchzusetzen. Neben seinem Talent besaß er ein außerordentliches Gespür und eine ebensolche Anpassungsfähigkeit, die ihn dazu veranlassten, seine persönlichen Beziehungen mit Sorgfalt auszuwählen und sehr früh den Umgang mit einflussreichen Persönlichkeiten und bedeutenden Höflingen zu suchen. Dieser geschickte Musiker besaß die Anmut, die Sanftmut, die Eleganz und die Poesie, die den ganzen Charme des „Esprit français“ ausmachen. Der junge Forqueray

verkörperte hingegen das italienische Feuer temperament, bei dem sich Passion auf Demonstration von Gefühlen reimt. Diese beiden außergewöhnlichen Gambisten, „l'Ange et le Démon“ (der Engel und der Teufel), wie es Hubert Leblanc 1740 formulierte⁶, verkörpern zwei völlig entgegengesetzte Sensibilitäten der französischen Kunst jener Zeit. Sie haben übrigens nie miteinander konzertiert. Antoine Forqueray ist für uns Heutige die schillerndere Persönlichkeit. Sein explosives Wesen, sein Temperament, sein Lebensstil, seine Ausschweifungen, seine Eifersucht und sogar seine Gewalttätigkeiten haben mehr als Marais' zurückgezogenes Leben die Gazettenschreiber inspiriert. Marais' höchst ausdrucksvolles Solospiel war dennoch ganz außergewöhnlich, zu einer Zeit, in der musikalische Praktiken in erster Linie eine soziale Angelegenheit waren und wenig Raum für egozentrisches Auftreten ließen. Antoine de Courtin, Verfasser eines *Nouveau Traité de la Civilité* (Abhandlung über das gute Benehmen), erinnert darin an einige Grundregeln, die heutzutage eher amüsant wirken: „Man darf nicht zu stark husten, und auch nicht zu lange spucken, die Gitarre darf nicht zu lange gestimmt werden. (...) Es ist auch notwendig, darauf zu achten, zeitig aufzuhören, um zu vermeiden, Langeweile hervorzurufen, & so die Gesellschaft im rechten Augenblick in Ruhe zu lassen.“⁷ François Couperin, Danoville und viele andere insistieren in ihren Schriften auf der Bedeutung der Haltung des Musikers,

der vor allem einen guten Eindruck auf seine Zuhörer machen muss. Die schöne Ausführung eines Stückes darf nicht die dahinter stehende Anstrengung spüren lassen, sondern im Gegenteil die angebliche Mühelosigkeit (Baldassare Castigliones berühmte „Sprezzatura“, welche Caccini bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts den Sängern empfahl), mit dieser offenen und entspannten Haltung, die das Konzert angenehm macht, so sehr, dass „derjenige, der die schwierigsten Stücke befangen-gekünstelt ausführt, nicht so sehr gefällt wie derjenige, der nur ein Menuett mit einer schönen Anmut spielt“.⁸ Einige Stiche von Gambisten beim Spiel bestätigen diese Haltung, bei der man nur die Noblesse und die Schönheit der Gesten der französischen „Violistes“ bewundern kann.



Nicolas Bonnart, *Städtische Gewandung* [Edelmann, auf einem Altan Bassgambe spielend], © BNF

War Marais auch das perfekte Beispiel für Anmut und *Sprezzatura*, wenn er sein Instrument spielte? Nur vier Porträts von ihm sind überliefert.⁹ Drei von ihnen zeigen ihn mit seiner Gambe, in der Haltung des Künstlers, dessen Bild für alle Ewigkeit festgehalten werden soll.



Porträt des Marin Marais von Jean Dieu, genannt de Saint Jean, Blois, Musée des beaux-arts

© château royal de Blois / photo. F. Lauginie

Marais besaß mehr als andere Gambisten eine echte Sensibilität für die Farbe von Klängen und Tonarten. Seine musikalische Farbpalette, die in den ersten Bänden seiner „Pièces de viole“ ziemlich klar umrissen war, entwickelte sich in den beiden letzten hin zu Pastelltönen, ähnlich denen von Watteaus „Fêtes Galantes“. Die Faktur

der französischen Gamben gestattete dieses Experimentieren mit Klangfarben. Obwohl die englischen Gamben einen ausgezeichneten Ruf genossen, nahmen die französischen Gambenbauer manche Änderungen vor: Das französische Instrument besitzt daher einen ein wenig nach hinten gekehrten, nicht zu umfangreichen Hals, und vor allem die berühmte siebente Saite, die dem Klang des Instrumentes Tiefe verleiht und es befähigt, der Melancholie musikalischen Ausdruck zu geben.¹⁰ Marais selbst besaß vier Bassgamben, darunter zwei der berühmten, so gesuchten englischen Gamben, die er vermutlich nach den oben dargelegten Prinzipien hatte bearbeiten lassen. Auf dem Porträt des Kunstmuseums in Blois kann man auch einen dieser kleinen englischen Bässe mit seinem relativ schmalen Korpus erkennen, mit durchbrochener Schnecke; seine Decke ist mit einer Rosette verziert. Die ersten drei „Livres de pièces de viole“ von Marais sind in einfach zum Erklingen zu bringenden Tonarten gehalten, das vierte „Livre“ hingegen bietet in der berühmten „Suite d’un Goût Étranger“ mit „Le Labyrinthe“, dem alles überragenden Meisterwerk, eine wahre Initiationsreise in das Universum der Tonarten. Die Gambe, wie viele andere Instrumente dieser Zeit, reagiert ungleich auf die verschiedenen Töne der Skala und jede Tonart hat eine besondere Bedeutung in der musikalischen Rhetorik: „La Paraza“ in d-Moll klingt opulent und rund, die „Badinage“ in fis-Moll hingegen zerbrechlich

und unsicher. Und genau da zeigt sich Marais‘ eigentliches Genie: Er liebt diese sensiblen und verwundbaren Bereiche des Instruments, er erforscht sie und zieht daraus Momente großer Poesie. Die Gambe klingt dann wie eine menschliche Stimme. In der Partitur von „Le Badinage“ geht Marais so weit, anzugeben, dass der Spieler des Basso continuo so leise wie möglich vorgehen müsse, „aus Angst, die Melodie zu übertönen“.¹¹ Der Komponist scheint einem mit diesen wenigen Worten zu raten, nicht zu versuchen, das Instrument zu beherrschen, sondern es „singen“ zu lassen. Diese Art, die Musik zu begreifen, die nicht von ungefähr an François Couperins Ausspruch erinnert: „Ich gebe ehrlich zu, dass ich viel mehr die Dinge mag, die mich berühren als die, die mich überraschen“¹², bricht endgültig mit dem brillanten und kraftvollen Spiel Antoine Forquerays. Marin Marais und François Couperin, die beide überaus akribisch bei der Notierung ihrer Werke vorgehen, lieferten diese immer mit Verspätung bei ihrem Verleger ab. Da sie bemüht waren, jede Phrasierung so genau wie möglich zu notieren, um ihre ordnungsgemäße Ausführung sicherzustellen, erdachten sie etliche Bezeichnungen für den Vortrag wie auch besondere Verzierungen, die sie in den Vorreden zu ihren Veröffentlichungen erläuterten. So verfasste etwa François Couperin folgende köstliche, wenn auch etwas fatalistische Rechtfertigung: „Ich bin immer wieder

überrascht (nach all der Mühe bei der Angabe der für meine Stücke passenden Verzierungen, welche ich zum großen Teil in einer besonderen Abhandlung genügend klar erläutert habe, bekannt als „L'Art de toucher le Clavecin“), Leute zu hören, die sie einstudiert haben, ohne meine Anweisungen zu befolgen. Dies ist eine wirklich unverzeihliche Nachlässigkeit. [...] Ich erkläre daher, dass meine Stücke so gespielt werden müssen, wie ich sie notiert habe, und dass sie niemals den gewünschten Eindruck auf Personen zeitigen werden, die den wahren Geschmack besitzen, wenn nicht alles haargenau so gespielt wird, wie ich es vorgegeben habe, ohne etwas hinzuzufügen oder hinwegzunehmen.“¹³ Da, wo Couperin beim Cembalo von der Bedeutung des Fingersatzes und des Anschlags sprach, ersann Marais für das Streichinstrument eine ganze Reihe von Zeichen, in der Hoffnung, schriftlich etwas übermitteln zu können, was sonst vor allem durch Hören sowie Nachahmung weitergegeben wird. Die beiden Komponisten sahen die Musik als eigenständige Sprache, und Couperin trieb es sogar soweit mit seiner Akribie, dass er die Punktierung in seiner Partitur vermerkte¹⁴. Im Vorwort zu seinem fünften Band „Cinquième Livre de Pièces de Viole“ präsentierte Marais einige technische Neuerungen wie etwa den „tact“, eine Art Pizzicato in der linken Hand ohne Unterstützung durch die rechte.¹⁵ Der Komponist wurde dadurch zu seinem gleichnamigen Stück inspiriert. Als guter Pädagoge, der bestrebt war,

sein Publikum zu unterhalten, ließ er diesem recht schwer zu spielenden Stück „la même pièce rendue facile“ folgen, also „das gleiche Stück, [aber] in einfacherem Satz“, das in Gänze mit dem Bogen gespielt wird und nicht im Wechsel zwischen „tact“ und Bogen.

Die Tanzsuite verschwand allmählich aus Marais' beiden letzten Bänden zugunsten der Charakterstücke, die „heutzutage wohlwollend aufgenommen werden“, wie er schrieb, was bedeutet, dass sie dem damaligen Zeitgeschmack entsprachen. Darin finden sich Porträts, kleine Genreszenen oder sogar die Schilderung von Landschaften. Das Gefallen an musikalischen Porträts ist nichts Neues. Man findet bereits in den „Concerts à deux violes esgales“ des Sieur de Sainte-Colombe einen originellen Versuch, den Tonsatz mit einem Temperament oder einem Seelenzustand in Zusammenhang zu bringen: so etwa „Le Trembleur“ (der Zitternde), („Die Melodie stellt eine zitternde Person dar“), „Le Pensif“ (der Nachdenkliche), („Weil die Melodie abbricht, sobald sie ein paar Noten von sich gegeben hat“), „Le Craintif“ (der Ängstliche), („Weil es langsam vorangeht, bevor eine Melodie einsetzt“), „L'Emporté“ (der Wütende), („Weil alles plötzlich in der Höhe beginnt, wie von Furien ergriffen, und bis ganz oben an die Spitze des Halses geht“) sowie noch etliche andere. Marais versuchte sich ebenfalls am Porträtieren in seinen ersten „Livres“, mit den prächtigen „Tombeaux“¹⁶ voller Zitate von Melliton, Sainte-Colombe und

Lully. Die Porträts der letzten beiden „Livres“ sind leichter angelegt und es ist eine kleine, von Unbekannten bevölkerte „Comédie humaine“, welche unter seinem Bogen Leben annimmt, von der leichtfüßigen „Provençale“ bis hin zur pikanten „Biscayenne“, dazwischen der zweideutige „Doucereux“ (der Süßliche) und die düstere „Rêveuse“, eine Träumerin, wohl eine der schönsten Darstellungen der Melancholie. Es gibt auch echte Porträts von Zeitgenossen, wobei die Suche nach den Originalvorbildern geduldiges, manchmal ergebnislos bleibendes Nachforschen erfordert. Viele von ihnen werden wohl für immer anonym bleiben.

In diesen Charakterstücken kann man auch kleine Genreszenen entdecken, die den neuen Geschmack in der Kunst widerspiegeln, welcher die große historische, von antiken Helden bevölkerte Malerei ablöste und sich für das Alltagsleben interessierte. Marais gefällt es, die Freiluft-Zerstreuungen der wohlhabenden Kreise zu schildern, wie etwa „Le Jeu du Volant“, einen Vorläufer des heutigen Badminton-Spieles. Die Neugier und die Beobachtungsgabe des Komponisten führten ihn auch zu anderen Themen, welche damals in Mode waren, wie etwa die Galanterie und das Gefühl der Verliebtheit. Er entfaltete hier die ganze Palette der „Carte du tendre“, vom spielerischen „Petit Badinage“ in G-Dur bis zum ernstesten, meditativen „Badinage“ der „Suite d'un Goût Étranger“,



Nicolas Arnoult, „Le Jeu du Volant“, © BNF

welcher an die traurigen Verliebten in Antoine Watteaus Gemälden erinnert. Hochzeiten, Bälle, Bamboccadien¹⁷, Gartenfeste und sog., von weit entfernten „Nachkommen“ des Protagonisten aus Honoré d’Urfés Schäferroman „L’Astrée“

veranstaltete „Villageoises“; dörfliche Szenen, die Vorbild für „Fête champêtre“ waren, eine echte „Bildbeschreibung“, wie sie auch von Lancret oder Pater stammen könnte. Man vernimmt rustikale, weit entfernte Klänge einer Musette, auf welche ein „Tambourin“¹⁸ folgt, ein stark rhythmischer, provenzalischer Tanz im Zweivierteltakt, der damals in Paris Furore machte.¹⁹ In seinem umfangreichen Schaffen für das Cembalo hat auch François Couperin die Gesellschaft seiner Zeit porträtiert. Seine Kompositionen waren so erfolgreich, dass Robert de Visée sowie einige andere anonyme Lautenspieler Transkriptionen seiner Stücke für die Theorbe anfertigten. Die beiden hier eingespielten Transkriptionen wurden von der Musikpraxis der damaligen Zeit angeregt. „Le dodo ou L'Amour au Berceau“, ein wunderbares, an Mutterliebe und die sanften Schlaflieder für Kleinkinder erinnerndes Rondeau, deutet schon auf das sich langsam entwickelnde Gefühl für die Mutterschaft hin, das sich in den wohlhabenderen Schichten der Bevölkerung im Verlaufe des 18. Jahrhunderts durchsetzte. „Les Barricades mystérieuses“ hingegen werden wahrscheinlich noch lange ebenso „mysteriös“ wie ihr Titel bleiben; dieses Stück gehört zu den „verschlüsselten“ Kompositionen, zu denen man den Zugang verloren hat, aber die einen wohl immer anrühren werden.

Florence Bolton

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

- 1 - Der französische Chronist Évrard Tilton du Tillet (1677–1762) nahm in seine Biographiensammlung *Le Parnasse françois, suivi des Remarques sur la poésie & la musique et sur l'excellence de ces deux beaux-arts avec des observations particulières sur la poésie & la musique française & particulièrement sur nos spectacles & nos pièces de théâtre* (Paris, 1732) zahlreiche bedeutende französische Dichter und Musiker seiner Zeit auf. Anm. d. Ü.
- 2 - Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan [...] Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret [werden]*, Leipzig 1732, S. 382. Anm. d. Ü.
- 3 - Nicolas Hotman, dann Dubuisson, Demachy und Sainte-Colombe.
- 4 - Darunter etwa sein eigener Sohn Roland, aber auch Antoine und Jean Baptiste Forqueray, Louis de Caix d'Hervelois oder Charles Dollé.
- 5 - Pierre-Louis Daquin, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres*, Amsterdam 1754.
- 6 - Hubert Leblanc, *Defense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Prétensions du Violoncel*, Amsterdam 1740.
- 7 - Antoine de Courtin, *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, Amsterdam 1708, Neuaufgabe Paris 1719.
- 8 - Danoville, *L'Art de toucher le dessus et basse de viole*, Paris 1687.
- 9 - Florence Gétreau, „Portraits peints et gravés de Marin Marais“, in: *Marin Marais violiste à l'Opéra* (1656-1728), B. Dratwicki (Hrsg.), Centre de musique baroque, Versailles 2006, S. 11-21.
- 10 - „Die Engländer haben ihre Gamben auf eine passende Größe reduziert, vor den Franzosen, was man leicht an den alten englischen Gamben sehen kann, welche wir hier in Frankreich so schätzen. Aber man muss auch zugeben, dass die französischen Gambenbauer dieses Instrument zur höchsten Vollkommenheit gebracht haben, als sie das Geheimnis gefunden haben, den Hals ein wenig nach hinten zu neigen & seinen Umfang etwas zu reduzieren, denn auf diese Weise können die Meister, die dieses Instrument spielen, dies mit größerer Leichtigkeit tun & es gibt keine englische Gambe, bei der man nicht noch einen Hals nach französischer Art anbringen müsste, um kommod darauf spielen zu können.“ Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris 1687, S. 22.
- 11 - „Il faut extrêmement adoucir cette Basse de crainte de Couvrir le Sujet.“ (Man muss den Bass äußerst stark abschwächen, aus Angst, die Melodie zu übertönen.) *Quatrième livre de Pièces de Viole*, Paris 1717.
- 12 - Vorwort zum *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1713.
- 13 - Vorwort zum *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1722.
- 14 - „Wenn man diese kleine Pause nicht einhält, können Menschen mit Geschmack spüren, dass etwas bei der Ausführung fehlt; mit einem Wort, das ist der Unterschied zwischen denjenigen, die durchlaufend lesen und denen, die bei den Punkten und Kommata innehalten.“ Vorwort zum *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1722.
- 15 - „Es ist höchst notwendig, dass ich hier eine Erläuterung abgebe zu „Le Tact“; dieses ganz besondere Stück kann auf zweierlei Arten gespielt werden, wobei die erste der Absicht folgt, in welcher ich es komponiert habe: Jede Note soll mit jeweils einem der Finger der linken Hand gespielt werden, ohne Beteiligung der rechten, alle vier Finger können entsprechend der Lage der verschiedenen Noten eingesetzt werden. Diese erste Art ist sehr schwierig und sehr anstrengend, weil jede Berührung des Fingers einen sog. „tact“ bewirken soll, den man hören kann. Diejenigen, die das Theorbe- oder Lautenspiel ein wenig studieret haben, sind des Erfolges sicherer als die anderen, es sei denn, man erwirbt die Gewohnheit durch eine lange Spielpraxis.“ Vorwort zum *Cinquième Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1725. Wir haben in gewissem Sinne Marais' Vorgaben befolgt und dieses Stück in einer Fassung zu vier Händen aufgezeichnet, mit folgender Aufteilung: Die Stellen mit dem „tact“ übernahm derjenige, der „das Theorbespiel ein wenig studieret hat“, die gestrichenen Passagen hingegen die Gambistin!
- 16 - Tombeau (frz.: Grabmal). Seit dem 17. Jh. frz. Bezeichnung für Instrumentalstücke zum Gedächtnis einer verstorbenen Persönlichkeit. Anm. d. Ü.
- 17 - Genrehafte, derbkomische Darstellung aus dem Volksleben. Anm. d. Ü.
- 18 - „Auch ist Tambourin der Name eines Tanzstücks, [...] (vgl. Rameau, Suite in E) im geraden Takt mit liegendem Bass, eine Art Bärenmusik.“ Einstein/Riemann *Musiklexikon* 1929, S. 1808. Anm. d. Ü.
- 19 - Marais hat übrigens als erster ein „Tambourin“ zur Gestaltung in einer Oper eingesetzt („Alcione“, 1706), noch vor Jean-Philippe Rameau.

LA RÊVEUSE

Künstlerische Leitung: Benjamin Perrot & Florence Bolton

Das von Benjamin Perrot und Florence Bolton gegründete solistische Kammermusikensemble „La Rêveuse“ widmet sich dem künstlerischen Erbe des 17. und 18. Jahrhunderts, einer Zeit überbordender künstlerischer Ideen und musikalischer Experimente.

La Rêveuse trat bisher regelmäßig an prestigeträchtigen Orten in Erscheinung, sowohl in Frankreich (so u. a. etwa im Auditorium de Radio France, bei Les Concerts Parisiens, der Folle Journée de Nantes, in der Abtei Fontevraud, beim Festival Chambord, dem Pariser Théâtre de l'Athénée, dem Festival Radio France Montpellier sowie den Scènes Nationales in Orléans, Blois, Quimper und am TNP Villeurbanne) als auch im Ausland (so in Großbritannien, den Niederlanden, Belgien, der Schweiz, in Japan, Ägypten, den USA und Kanada).

Die Diskografie des Ensembles (Locke/Purcell, K 617 2006; Purcell, Mirare 2008; Buxtehude/Reinken, Mirare 2009; Elisabeth Jacquet de la Guerre, Mirare 2010; Sébastien de Brossard, Mirare 2011; Henry Lawes, Mirare 2013; Telemann, Mirare 2015 (*fff* Télérama) sowie die „Devotional songs“/ Purcell, Mirare 2015 (CHOC de Classica, Choix de France Musique) wurde bisher von der französischen und

internationalen Kritik einhellig gerühmt. Das im Februar 2017 bei Mirare erschienene Album mit den Triosonaten von D. Buxtehude (Uppsala-Handschriften), wurde mit den *ffff* Télérama, Choc Classica, Choc Classica 2017, 5 de Diapason, Choix France Musique, Choix Radio Classique, Joker Crescendo, 5 croches Pizzicato sowie der Clef de Resmusica ausgezeichnet und zudem in die Bestenliste der renommierten Deutschen Schallplattenkritik aufgenommen.

La Rêveuse ist sehr an künstlerischer Interdisziplinarität gelegen, daher arbeitet das Ensemble regelmäßig mit dem Theater sowie der Literaturszene (u. a. Neuentdeckung klassischer Werke) zusammen. Zu diesen Kooperationen gehören u.a. die Produktion „L'Autre Monde ou les Estats & Empires de la Lune“ (Die Reise zu den Mondstaaten und Sonnenreichen) nach Savinien Cyrano de Bergerac, sowie „Les Caractères“ von La Bruyère mit dem Schauspieler und Regisseur Benjamin Lazar. Weitere erwähnenswerte Produktionen sind u. a. „Le Bourgeois Gentilhomme“ (Der Bürger als Edelmann, Molière/Lully), in der Inszenierung von Catherine Hiegel, mit François Morel, Molières „Monsieur de Pourceaugnac“ mit dem Théâtre de l'Éventail (Raphaël de Angelis) sowie „L'Heure verte“, ein Kabarettabend rund um die Dichter des Pariser Cabaret du Chat Noir, mit Kompositionen von Vincent Bouchot.

La Réveuse tritt auch regelmäßig mit Produktionen für Kinder und Jugendliche in Erscheinung, so etwa 2016 mit dem äußerst erfolgreichen Marionettentheater „Jack et le Haricot Magique“, nach Illustrationen des Künstlers Walter Crane.

La Réveuse, zusammen mit dem an der Musikhochschule CNSM Lyon lehrenden Kunsthistoriker Jean-Philippe Guye, ist auch beteiligt an der Entwicklung einer Reihe von Vortragskonzerten in Museen und Mediatheken, bei denen die Gemeinsamkeiten von bildender Kunst und Musik des 17. und 18. Jahrhunderts herausgestellt werden.

Das Ensemble beteiligt sich jedes Jahr an pädagogischen Projekten an Grundschulen und Gymnasien. Das bisher letzte Projekt dieser Art, „Les Lettres persanes revisitées“, mit Migrantenkinder in Orleans, kam in die Endauswahl des französischen Prix de l'Audace Culturelle et Artistique 2016.

Das Ensemble ist zudem intensiv in den Wissenstransfer involviert, so etwa mit der Gründung der „Académie d'Été de Seuilly“ (einer Sommerakademie für junge, am Anfang ihrer Karriere stehende Berufsmusiker und fortgeschrittene Amateure) sowie der „Ateliers de Musique Ancienne“ (Alte-Musik-Kurse), mit Konzerten für ein breites Publikum mit

Kunst und Musik des 17. und 18. Jahrhunderts am Konservatorium Orleans, Vorträgen sowie „Schnupperkonzerten“.

La Réveuse arbeitet derzeit an neuen Programmen sowie einer längeren Tournee im ländlichen Raum (Region Centre-Val de Loire), mit dem „Opéra Bus“, einem zum Konzertsaal umfunktionierten Reisebus.

2017 wurde das Ensemble *La Réveuse* für die Gesamtheit seines Kulturschaffens mit der Goldmedaille der Académie Arts-Sciences-Lettres ausgezeichnet.

La Réveuse wird unterstützt von dem französischen Kulturministerium (DRAC Centre-Val de Loire), der Région Centre-Val de Loire im Rahmen der Förderung vertragsgebundener Ensembles sowie von der Stadt Orléans. Mécénat Musical Société Générale ist der Hauptsponsor des Ensembles, der Bereich Vokalmusik wird außerdem von der Fondation Orange unterstützt. Das Ensemble ist Mitglied der FEVIS, der unabhängigen französischen Künstlergewerkschaft Profedim sowie des Bureau-Export..



Robin Pharo



Le domaine national de Chambord

Chambord est une œuvre d'art exceptionnelle, classée au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1981. Emblème de la Renaissance française à travers le monde, le château ne peut être dissocié de son milieu naturel : une forêt de 5 440 hectares entourée d'un mur d'enceinte, qui fait du domaine national de Chambord le plus grand parc clos d'Europe. Propriété de l'Etat depuis 1930, le domaine national de Chambord est devenu en 2005 un établissement public à caractère industriel et commercial placé sous le haut patronage du Président de la République. L'établissement public de Chambord est dirigé par M. Jean d'Haussonville depuis janvier 2010.

Chambord, voulu par François I^{er}, est dès l'origine dédié aux arts. Monsieur de Pourceaugnac et Le Bourgeois gentilhomme de Molière y ont été joués pour la première fois, devant Louis XIV, en 1669 et 1670. Fidèle à cette tradition, le domaine a mis en place depuis 2010 une programmation culturelle de qualité (festival de musique, expositions, lectures, résidence d'artiste...). Entre Chambord et la musique ancienne c'est une longue histoire : nombreux sont les ensembles à venir enregistrer des disques entre les hauts murs de tuffeau des salles du château. Le domaine national de Chambord est heureux de pouvoir ainsi ouvrir ses portes aux musiques Baroque et Renaissance et de servir, modestement, d'incubateur de projets musicaux. Puisse ce disque être une symbiose entre la beauté de la musique de Marin Marais, la virtuosité et le talent de **La Réveuse** et l'âme de Chambord !

Domaine national de Chambord

Directeur général : Jean d'Haussonville

Directeur de la programmation culturelle Yannick Mercoyrol assisté de Fabrice Moonen, Alexandra Fleury, Christelle Turpin et Mathilde Zambeaux



La Rêveuse tient à remercier

Yannick Mercoyrol, Fabrice Moonen et l'équipe du Château de Chambord,
Catherine Lebouleux et Nicole Giraud,
Florence Gétreau,
Geneviève Thène,
François Bodart et Marie-Paule Daubois,
Kris Verhelst,
La mairie de Maslives.

Enregistrement réalisé grâce au soutien du Château de Chambord, de la Région Centre - Val de Loire et du FCM.

La Rêveuse bénéficie également du soutien de la DRAC et de la Région Centre - Val de Loire au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, ainsi que de la Ville d'Orléans. Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de La Rêveuse. L'activité vocale de l'ensemble est par ailleurs soutenue par la Fondation Orange.

Sources

Marin Marais, Pièces de viole, Troisième livre, Paris, 1711 [1]
Marin Marais, Pièces à une et à trois violes, Quatrième livre, Paris, 1717 [7, 9 à 12, 17-18]
Marin Marais, Pièces de viole, Cinquième livre, Paris, 1725 [2 à 5, 8, 13-14, 16]
François Couperin, Second livre de pièces de clavecin, Paris, 1716/1717 [6]
François Couperin, Troisième livre de pièces de clavecin, Paris, 1722 [15]

