

# MARIN MARAIS

## PIÈCES DE VIOLE

### LIVRE I



ATSUSHI SAKAI  
CHRISTOPHE ROUSSET  
MARION MARTINEAU



PIECES  
a une et a deux  
VIOLES

Composées par  
M. Marais  
de la musique  
de la Chambre  
ordinaire  
du Roy

Trommeau Sculp.

Perron del.

MARIN MARAIS

(1656-1728)

PIÈCES À UNE ET À DEUX VIOLES

LIVRE I

(1686)

**Suite in D minor for viol and continuo**

1. Prélude (1)	5'26
2. Allemande (8)	4'02
3. Double (9)	2'56
4. Courante (10)	1'50
5. Double (11)	1'59
6. Sarabande (12)	4'26
7. Gigue (19)	3'11
8. Rondeau (22)	3'13
9. Prélude (4)	4'02
10. Menuet (23)	1'32
11. Rondeau (24)	4'51
12. <b>Tombeau de M. Meliton in G minor (83)</b>	14'03

**Suite in G minor for viol and continuo**

13. Prélude (48)	6'28
14. Allemande (49)	3'04
15. Courante (50)	2'15
16. Sarabande (51)	4'48
17. Gigue (52)	1'46
18. Gavotte (53)	1'14
19. Menuet (54)	1'28
20. Prélude (55)	3'27

**Suite in G major for 2 viols and continuo**

21. Prélude (73)	2'42
22. Allemande (74)	3'51
23. Courante (75)	2'20
24. Sarabande (76)	3'37
25. Gigue (77)	3'14
26. Gavotte en rondeau (78)	2'37
27. Menuet (79)	1'43
28. Gavotte (80)	1'14
29. Chaconne (82)	7'29

**Suite in D minor for 2 viols and continuo**

30. Prélude (66)	5'53
31. Allemande (67)	4'32
32. Courante (68)	2'09
33. Sarabande (69)	4'59
34. Gigue (70)	2'12
35. Gavotte (71)	1'31
36. Menuet (72)	1'40

**Suite in A major for viol and continuo**

37. Prélude (56)	2'08
38. Boutade (57)	1'09
39. Allemande (58)	1'54
40. Double (59)	1'56
41. Courante (60)	1'35
42. Sarabande (61)	4'42
43. Gigue (63)	2'21
44. Menuet (64)	1'38
45. Rondeau (65)	7'05

**Suite in D major for viol and continuo**

46. Prélude (30)	1'56
47. Allemande (32)	2'09
48. Double (33)	2'06
49. Courante (34)	2'03
50. Sarabande (38)	4'23
51. Gigue (40)	2'01
52. Rondeau (42)	3'58
53. Chaconne (47)	7'06

**Atsushi Sakai & Marion Martineau** viola da gamba Judith Kraft 2016 after Guillaume Barbey,  
Paris 1687 · Judith Kraft 2008 after Michel Colichon, Paris 1693

**Christophe Rousset** harpsichord Nicolas Dumont 1704



2  
A MONSIEVR DE LVLLY  
Ecuyer Con<sup>er</sup> Secretaire du Roy Maison,  
Couronne de France et de ses Finances  
et Sur-jntendant de la Musique de sa  
Majesté.

Monsieur,

*Je ferois une faute inexcusable, si, ayant l'honneur d'être un de vos Eleves, et vous étant  
attache par tant d'autres obligations qui me sont particulieres, je ne vous offrois les essais  
de ce que j'ay appris en executant vos Sçavantes et admirables compositions. Je vous pre-  
sente donc ce recueil, et comme à mon Sur-jntendant, et comme à mon Bienfaicteur. Je  
vous le presente aussi comme au premier homme qui ait jamais été dans tous les divers*



## Marin Marais: Pièces de violes

Marin Marais was born in 1656 in Paris. According to baptismal records dating from 1690, he was baptised on 31 May 1656 in the church of St. Médard, near St. Germain-des-Prés. His father, Vincent Marais, was a shoemaker. His uncle, François, was a labourer in Normandy. Marais' family background appears to have been provincial, and he grew up in modest surroundings. His earliest years were spent in the area around the *rue Mouffetard* (Mouffetard street), then a popular neighbourhood. Only his uncle Louis, a priest and doctor of theology who sang in the vicars' choir of his parish, had managed to rise a little in society. Louis played an important role in Marin Marais' life, as it was probably through his influence that Marais joined a boys' choir, or *maîtrise*. Louis's educated ear undoubtedly allowed him to notice his nephew's burgeoning musical talent, and to encourage the child's father to place him with the cantors.

Marais became a choirboy at St. Germain-l'Auxerrois on 15 April 1667. At the age of nearly eleven, he was relatively old for joining

a boys' choir. He received tuition from François Chapperon, a vicar who had been an instructor at the *maîtrise* since 1660 and taught many great musicians. Marais would rub shoulders with Michel de Lalande and Jean-François Lallouette during his years as a choirboy.

Little is known about the instruction choirboys received, but surviving documents give us an idea of its content. Along with regular liturgical services that included an organist and a serpent player and were restricted to plainchant, the choirboys also took part in ceremonies on special occasions. The parish of St. Germain-l'Auxerrois was the parish of French kings due to its proximity to the Louvre, and therefore probably had a more grandiose polyphonic repertoire and called in outside singers.

To meet the needs of the divine office, reading, writing, grammar and Latin were taught at St. Germain-l'Auxerrois, along with solfeggio and vocal technique. Marin Marais' training was probably rounded out with lessons in composition and playing an instrument. Since opportunities for singers were (already!) rare, it

was necessary to anticipate other careers, and instruction was adapted to this fact. This was why choirboys sometimes also learned to play an instrument, the choice of which was up to the parish. Marais certainly remained in St. Germain to learn to play the bass viol until September 1672, long after he had lost his “puerile voice” and could no longer sing in the choir. After his request to leave the *maîtrise*, he probably became the student of Monsieur de Sainte Colombe, probably the most highly renowned master of the bass viol at the time.

Jean de Sainte Colombe was indeed one of the most preeminent bass viol players of the second half of the seventeenth century. Very little information about this mysterious man has come down to us; even his birth date is unknown. He gained fame through his great virtuosity and pedagogical talents, as well as for the technical innovations he brought to his instrument, particularly the addition of a seventh bass string, which expanded the viol’s spectrum and deepened its timbre. He taught numerous viol players, including Meliton, Jean Rousseau, Danoville, and Desfontaines. Although he was

also a composer, he never gained recognition for this activity because none of his works were published during his lifetime. They show quite unusual musical tastes and therefore stand out in comparison with those of his contemporaries. With these varied musical accomplishments, it is not surprising that Marais wanted to become his pupil. But his studies did not last long, if Titon du Tillet’s report in his *Parnasse François* (1732) is to be believed: worried about being overtaken by Marais, whose potential he recognized, Sainte Colombe quickly dismissed him<sup>1</sup>. But, unbeknownst to Sainte Colombe, the lessons continued for a time. Titon du Tillet recounts the well-known episode in his biography of Marais:

*Marais, who passionately loved the viol, wanted however to continue to partake of his Master’s knowledge to perfect his playing of this instrument; and since he had access to his house, in the summer when Sainte Colombe was in his garden, closed up in a little wooden cabin he had built in the branches of a mulberry tree in order to play the viol without interruption*

---

1 “Sainte Colombe was Marais’ teacher, but when he realized after six months that his student could surpass him, he told him that he had nothing further to show him.”

*and more deliciously, Marais would slip under the cabin, where he could hear his master, and took full advantage of certain passages and special bow strokes that masters of artistry like to preserve for themselves.*

These clandestine lessons, alas, did not last long. Sainte Colombe realized what was happening and took steps to ensure it would not recur. He did not take umbrage, however, and even seemed to have held Marais in great esteem, as Danoville suggests:

*When one day he was in an assembly where Marais was playing the viol, and was asked by persons of distinction what he thought of his playing, he (Sainte Colombe) answered that there were students who could surpass their teachers, but that the young Marais would never be surpassed.*

In 1675 Marais became a member of the royal orchestra, which was linked to the Académie Royale de Musique, founded in 1669. He was hired by a most prestigious person, the Superintendent of the Music of the King, Jean-Baptiste Lully in person! The highly demanding

Lully auditioned and appointed his musicians himself, with King Louis XIV approving them afterwards. Marais was a member of *le petit chœur*, the most demanding and most prestigious section of the orchestra, which accompanied singers' arias and recitatives and provided support for their expressivity. The way in which Marais reached such an exalted position is unsure. Danoville's description of Sainte Colombe's admiration for Marais shows that Marais' playing was remarkable in the extreme, and this at a time when the viol was a highly prestigious instrument for both amateur and professional players. Considered as the noble instrument par excellence and greatly appreciated by the upper classes, it was played by many talented musicians. The fact that Marin Marais was so outstanding as to be singled out for an honorary position at so young an age speaks volumes about his ability. However, it must also be pointed out that Jean-François Lallouette, who met Marais at Saint-Germain, was now Lully's assistant, and was therefore well placed to recommend his old classmate. One might imagine that Lalouette was responsible for Marais' appointment to the royal phalanx.

On 21 September 1676 Marin Marais married Catherine Damicourt, the daughter of a harness-maker who lived near Marais' father, and whom

he had probably known for a long time. Marais was living on the *rue de la Monnaie*, in the St. Germain-l'Auxerrois neighbourhood at the time of his marriage; the young couple was housed with Catherine's parents for a year.

On 1 August 1679 Marais expanded his activities in the royal orchestra when he became *Officier ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi*. This very special corps was called on to accompany the events of the Court, and was involved in all moments of royal life, from festivals to official events to daily activities like hunting parties and the king's bedtime and supper...A far cry from the sobriety of the religious offices at St. Germain-l'Auxerrois, these functions gave Marais opportunities to constantly frequent a great variety of repertoires including operas, ballet reductions, and the chamber works written for intimate salon settings that were developing at the time. His position surely also allowed him to fulfil a variety of roles as both a member of the orchestra and a solo player. He was indebted to Louis XIV (as Lully was also) for waiving the high fees attached to his rank, which his still modest financial position did not allow him to pay. Up to this point Marais had still not published his works. In April 1686 he offered an *Idylle dramatique* –a *pastorale* featuring several

allegorical characters who sang the praises of Louis XIV– to the Court in Versailles. The premiere occurred during a period when Lully's privilege was in a shaky position due to the king's disapproval of his dissolute morals. Several works by other composers were performed for Louis XIV on a variety of occasions during this time; these were often of modest dimensions and were sometimes presented without staging. Marais was one of these happy few. While only the words of this composition have survived, we know that it included a large choir, several vocal arias and dances, and that it met with great success: it was even encored immediately after its first performance at the request of the Dauphine, Marie-Anne de Bavière.

Marais published a *Livre de pièces à une et à deux violes* the same year. This was the first volume in a series of five, which would mark the rest of his life. He dedicated the first collection to Lully, to whom he owed so much (and in spite of whom he owed the performance of his *Idylle*!). The volume is made up of two quite distinct parts: on the one hand a group of 65 pieces for solo viol, and on the other 18 pieces for two viols. The works are primarily dances (and offer a panoramic view of the fashionable dances of the time), and are grouped in suites based on key signatures. The French suite traditionally opened with a prelude,

followed by the major dances (Allemande, Courante, Sarabande, and Gigue) and minor dances (Menuet, Gavotte, and occasionally a Rondeau). In accordance with the practice of the period, Marais sometimes included several examples of each form in a single suite. The gambist was free to choose which one he would play, according to his inspiration and taste. The sets of pieces on the present album echo this practice.

In 1689 an unusual annex was added to Marais' Book I. Along with additional pieces, the companion volume also included basso continuo parts for accompanying the pieces in Book I. To explain the considerable delay between the two publications, Marais mentioned the time necessary to engrave the basso continuo parts, and particularly the figures he wished to add to it. This publication of pieces for viol and figured bass was the first ever in France. Although no formal proof exists, it is likely that viol music accompanied by basso continuo was played before this date. Since compositions often arose from performance tradition during this period, the hypothesis is plausible, and enables a re-evaluation of the context in which the annex was published.

Several of the pieces are particularly noteworthy: two character pieces (*La Boutade*, for example) and the *Tombeau de Monsieur Meliton*. The *Tombeau*, which appears to be a throwback to the medieval lament, gradually became a vehicle for composers to more freely express their imaginations, and was often characterized by sophisticated expression and a bold harmonic vocabulary. The *Tombeau de Monsieur Meliton* is no exception to the rule. Its tempo is slow, free, and contemplative; its imitations quickly succeed each other, and its dissonances agreeably chafe the ear. The *Tombeau* is an exclusively French genre that resembles another type of piece, the *Plainte*, also derived from archaic laments and complaints. *Plaintes* occur in other works by Marais such as the *Pièces en trio*, in which they are explicitly identified as such. Two preludes (those in D minor and G minor) from Book I can also be considered as *Plaintes* because of their contemplative characters, and especially because of the shape of the melodic line and the harmonic delicacies that underpin it. It is for this reason that these pieces have been placed at the end of their respective suites, where *Plaintes* were traditionally heard (CD 1, tracks 9 and 20).

Marais' Book I stands out among the productions of its time for the sophistication of its writing.



It marks a real turning point in bass viol repertoire, and more generally speaking in instrumental music, which was then in a period of rapid development. Marais was in fact the first composer to write trios, thereby ushering in the birth of French chamber music. Although composers of the previous generation, especially Sainte Colombe and De Machy, penned complex, virtuoso works that hinted at writing that was more self-taught, their practice of composition almost certainly remained a corollary of the improvisation tradition they had inherited, and which they wrote down. The interweaving of the lines in Marais' pieces for two viols is never fortuitous. Encounters such as these spring from a scholarly hand, that of a composer who studied his art with knowledgeable masters. There is no doubt that, alongside the years Marais spent with Lully in the royal orchestra, the training he received at St. Germain-l'Auxerrois provided him with solid theoretical foundations. In fact, one can sometimes recognize in Marais' pieces a "Charpentier manner" or a "Lambert manner"; these occur more often than a "Lully manner". Marin Marais certainly studied Charpentier's and Lambert's works when he sang in the boys' choir. As we have seen, Marin Marais' first publication established the foundations of what would become his personal style. These foundations,

of high quality, extremely *recherché*, and completely mastered, are outstanding. Perhaps this first volume also helped to lay the foundation of a purely French idea of clarity and refinement, whose ramifications extended into the nineteenth and twentieth centuries. It is not by accident that Fauré's and Ravel's compositions display the same taste as Marais' for the so-called weak harmonic degrees such as the mediant or sub-mediant, which lend the music its contemplative, transparent aura. Chance alone cannot explain the future flowering in French music of the short forms and finely wrought miniatures that were already highly accomplished in Marais' dances, and whose elegance makes them less a model of than a pretext for an almost Parnassian musical reverie. Marais' extraordinary attention to detail, in both the viol and basso continuo parts, is even more remarkable when one realizes that Marais never published a treatise on the viol; unlike his colleagues De Machy and Rousseau, Marin Marais seems to have preferred the demonstration and transmission of his art via his music. Lully's death in 1687 opened a world of new possibilities for Marais, and Book II, published in 1701, attests to this fact.

## Marin Marais : Pièces de viole

Marin Marais est né en 1656 à Paris. On sait qu'il sera baptisé le 31 mai de la même année à l'église Saint Médard, près de Saint-Germain-des-Prés, ainsi que nous l'atteste un extrait baptistaire daté de 1690. Son père, Vincent Marais, est cordonnier. Marais possède également un oncle, François, laboureur en Normandie. Marais est donc issu d'un milieu modeste, aux origines probablement provinciales ; il passera les premières années de sa vie aux environs de la rue Mouffetard, quartier alors populaire. Seul son oncle Louis, prêtre et docteur en théologie, mais également chanteur dans le chœur des vicaires de sa paroisse, est parvenu à s'élever quelque peu dans la société. Ce dernier jouera un rôle important dans la vie de Marais, puisque c'est probablement par son entremise que Marais fera son entrée à la maîtrise : en effet, c'est très certainement son oreille entraînée qui lui permet de remarquer les heureuses dispositions de son neveu pour la musique, et d'encourager ainsi le père de l'enfant à le placer chez les chantres.

Marin Marais entre ainsi comme enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois le 15 avril 1667. Il a alors presque onze ans, un âge relativement avancé pour intégrer la maîtrise. Il y est l'élève de François Chappéron, vicaire enseignant depuis 1660 et professeur de nombreux grands musiciens. Là, il côtoie Michel de Lalande et Jean-François Lallouette.

De l'enseignement dispensé à Saint-Germain, on sait peu de chose ; néanmoins, les différents documents qui nous sont parvenus nous permettent d'avoir une idée de son contenu. En sus des services liturgiques habituels, interprétés avec un organiste et un joueur de serpent, et qui se limitent au plain-chant, les enfants de la maîtrise sont également appelés à participer à des cérémonies plus exceptionnelles. Paroisse des rois de France en raison de sa proximité avec le Louvre, Saint-Germain-l'Auxerrois est alors le lieu des célébrations officielles, requérant chanteurs extérieurs à la maîtrise et répertoire polyphonique probablement plus grandiose. Pour satisfaire aux exigences des offices, outre la lecture, l'écriture, la grammaire, le latin, le

solfège et la technique vocale, la formation de Marin Marais est vraisemblablement complétée par des leçons de composition et une pratique instrumentale ; en effet, les débouchés dans le domaine vocal étant (déjà !) rares, il était nécessaire d'anticiper un autre plan de carrière et d'adapter la formation : ainsi, on ajoutait parfois aux enseignements précités la pratique d'un instrument, *ad libitum* selon les paroisses. C'est donc certainement pour parfaire sa science musicale que Marais demeure à Saint-Germain jusqu'en septembre 1672, bien après avoir mué et alors qu'il ne peut plus, ayant perdu sa « voix puérile », exercer ses talents au sein du chœur. Il quitte la maîtrise à sa demande, et c'est probablement à ce moment qu'il commence à suivre l'enseignement de Monsieur de Sainte Colombe, l'un des maîtres, sinon le maître le plus réputé en matière de viole en cette fin de siècle. Jean de Sainte Colombe fait en effet partie des grands violistes de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Peu d'informations nous sont parvenues au sujet de cet homme mystérieux dont on ignore jusqu'à la date de naissance. Il se fait d'abord connaître par sa grande virtuosité, mais également par ses talents de pédagogue,

ainsi que par les innovations techniques qu'il apporte à son instrument, notamment l'ajout d'une septième corde grave, élargissant ainsi le spectre de la viole, dont le timbre gagne alors en profondeur. Il est le professeur de nombreux violistes, incluant Meliton, Jean Rousseau, Danoville ou encore Desfontaines. Il ajoute à ceci une activité de compositeur, pour laquelle il ne se fera néanmoins pas connaître de son vivant puisqu'aucune pièce de sa main ne sera publiée anthume. Au regard de la production de ses contemporains, ses œuvres dénotent quelque peu, marquant un goût musical singulier. Compte tenu de ces différents « faits d'armes » en matière de musique, il n'est pas étonnant que Marais ait souhaité suivre l'enseignement de Sainte Colombe. Celui-ci sera néanmoins bref, si l'on en croit les faits rapportés par Titon du Tillet dans son *Parnasse François* (1732), Sainte Colombe congédiant rapidement son élève par souci de ne point se voir surpasser, pressentant le potentiel de Marais<sup>1</sup>. Cependant, les leçons se poursuivent quelque temps, à l'insu même du professeur, comme nous le relate Titon avec ce célèbre épisode de la biographie du compositeur :

---

1 « Sainte Colombe fut le Maître de Marais ; mais s'étant aperçu au bout de six mois que son élève pouvait le surpasser, il lui dit qu'il n'avait plus rien à lui montrer ».

*Marais qui aimait passionnément la viole, voulut cependant profiter encore du savoir et son Maître pour se perfectionner dans cet instrument ; et comme il avait quelque accès dans sa maison, il prenait le temps en été que Sainte Colombe était dans son jardin enfermé dans un petit cabinet de planches, qu'il avait pratiqué sur les branches d'un mûrier, afin d'y jouer plus tranquillement et plus délicieusement de la viole. Marais se glissait sous ce cabinet ; il y entendait son Maître, et profitait de quelques passages et de quelques coups d'archets particuliers que les Maîtres de l'Art aiment à se conserver.*

Hélas, ces leçons clandestines sont elles aussi de courte durée : Sainte Colombe, s'étant aperçu du subterfuge, s'arrange pour que cette fâcheuse situation ne se reproduise pas. Il ne lui en garde néanmoins pas ombrage, et semble même le conserver en grande estime, ainsi que le suggère Danoville :

*Et étant un jour dans une compagnie où Marais jouait de la viole, ayant été interrogé, par des personnes de*

*distinction, sur ce qu'il pensait de sa manière de jouer, il [Sainte Colombe] leur répondit qu'il y avait des élèves qui pouvaient surpasser leurs maîtres, mais que le jeune Marais n'en trouverait jamais qui le surpassât.*

Marin Marais est engagé dès 1675 dans l'orchestre de l'Opéra, qui dépend de l'Académie Royale de Musique récemment fondée (1669). Son recruteur est des plus prestigieux, puisqu'il s'agit du surintendant de la musique du Roi, Lully en personne ! Très exigeant, il auditionne et engage lui-même ses musiciens, que Louis XIV adoube par la suite. Marais joue dans le petit chœur, section de l'orchestre la plus astreignante mais aussi la plus prestigieuse, chargée d'accompagner les airs et récitatifs et de soutenir l'expression des chanteurs. Les modalités de son accession à un poste aussi éminent nous sont obscures. On sait, d'après le témoignage de Sainte Colombe que nous livre Danoville, que le jeu de Marais est des plus remarquables. D'autant plus que la viole jouit, à cette période, d'un grand prestige auprès des amateurs comme des professionnels. Considérée comme l'instrument noble par excellence, très appréciée des classes élevées, elle est pratiquée par de nombreux musiciens



talentueux. Le fait que Marin Marais se distingue au point d'être admis si jeune à un poste aussi honorifique en dit long sur son talent. Il faut cependant signaler la présence, au même moment, de Jean-François Lallouette, l'ancien camarade de Marais à la maîtrise devenu batteur de mesure pour Lully : en bonne position pour proposer son compagnon de Saint-Germain-l'Auxerrois, on peut imaginer qu'il est l'artisan de l'intégration de Marais à la royale phalange. Le 21 septembre 1676, Marin Marais épouse Catherine Damicourt, fille d'un bourrelier voisin de son propre père, et qu'il connaît donc vraisemblablement de longue date. Il vit alors rue de la Monnaie, dans le quartier de Saint-Germain-l'Auxerrois. Le jeune couple est hébergé par ses beaux-parents durant un an. À partir du 1<sup>er</sup> août 1679, Marais cumule son activité au sein de l'orchestre de l'Opéra avec une charge d'Officier ordinaire de la Musique de la Chambre du roi. Appelé à accompagner les événements de la Cour, ce corps bien particulier intervient dans tous les moments de la vie royale, qu'il s'agisse des festivités, des événements officiels ou des activités quotidiennes, telles que le coucher ou le souper du roi, les chasses... Loin de la sobriété des offices réguliers de Saint-Germain, ces fonctions donnent à Marais l'occasion de fréquenter assidûment une grande

variété de répertoires, qu'il s'agisse d'œuvres lyriques, de réductions de ballets, ou de pièces en petits effectifs destinées à l'intimité du salon, alors en plein développement. Elles lui offrent certainement la possibilité de tenir différents rôles également, au sein de l'orchestre ou dans des pièces solistes. Il est pour cela redevable envers Louis XIV qui, comme il l'avait fait avec Lully, lui fait don de sa charge afin de lui épargner des droits très élevés dont sa condition encore modeste ne lui permet de s'acquitter.

Jusqu'ici, Marais n'a encore rien publié. En avril 1686, il fait donner à Versailles une *Idylle dramatique*, pastorale qui met en scène plusieurs allégories chantant les louanges du roi. Cette création intervient alors que le privilège de Lully, en fâcheuse posture à la Cour en raison de ses mœurs discutables, est quelque peu malmené par le monarque. Louis XIV fait en effet donner plusieurs ouvrages d'autres compositeurs en diverses occasions ; celles-ci sont parfois de dimensions plus modestes et sans mises en scène. Marais fait partie des heureux élus. Si ne nous sont parvenues que les paroles de cette composition, on sait néanmoins qu'elle comportait un grand chœur, plusieurs airs vocaux et danses, et qu'elle remporte un très vif succès : elle est même bissée juste après sa première

exécution à la demande de la Dauphine, Marie-Anne de Bavière.

La même année, Marais fait paraître un *Livre de pièces à une et à deux violes*, le premier volume d'une série de cinq recueils qui jalonnent toute sa vie. Il le dédie à Lully, auquel il doit tant (et notamment, certainement bien malgré ce dernier, la création de son *Idylle* !).

L'ensemble est constitué de deux corpus bien distincts : d'un côté, 65 pièces pour viole seule, et de l'autre, 18 pièces pour deux violes. Ces pièces se présentent majoritairement sous la forme de danses (offrant ainsi un bon panorama des modes de l'époque), réunies en suites, par tonalités. La suite française s'ouvre traditionnellement avec un prélude ; suivent les grandes danses (Allemande, Courante, Sarabande et Gigue), puis les petites (Menuet, Gavotte, auxquelles s'ajoute parfois un Rondeau). Marais inclut parfois, au sein d'une même suite, plusieurs exemples de chaque forme, conformément aux pratiques de l'époque, laissant ainsi au violiste la liberté de choisir celle qu'il interprétera, selon l'inspiration ou le goût. L'agencement des pièces sur ce disque fait écho à cette pratique.

Ce premier recueil est complété en 1689 par une annexe des plus singulières : outre des pièces additionnelles, ce volume ajouté comprend

une partie de basse continue, destinée à accompagner le premier recueil. Marais justifie ce délai conséquent par le temps qu'a nécessité la gravure de cette partie de basse continue, notamment en raison des chiffres qu'il a tenu à y adjoindre, pratique qui se généralisera avec le temps. C'est la première publication, en France, d'un répertoire pour viole et basse continue. Il est probable cependant, bien qu'aucune preuve formelle ne permette de l'affirmer, que la pratique de la viole avec basse continue soit antérieure à cette date ; l'écriture procédant bien souvent de la tradition interprétative à cette époque, cette hypothèse semble plausible et permet ainsi de réévaluer le contexte de cette publication.

Quelques morceaux attirent particulièrement l'attention : on compte deux pièces de caractère (la *Boutade*, par exemple) ainsi qu'un *Tombeau de Monsieur Meliton*, forme qui semble héritée des déplorations du Moyen Âge et qui va peu à peu devenir le lieu, pour les compositeurs, de l'épanchement d'un imaginaire plus libre, se traduisant souvent par une expression recherchée et un vocabulaire harmonique plus hardi. Le *Tombeau de Monsieur Meliton* ne fait pas exception à la règle, avec son tempo lent et libre, méditatif, ses imitations serrées et ses frottements harmoniques

douloureux. Exclusivement français, les Tombeaux se rapprochent d'un autre type de pièces, héritières des mêmes déplorations et plaintes archaïques, les Plaintes. Si nous les rencontrons dans d'autres œuvres de Marais, comme les *Pièces en trio* dans lesquelles elles sont explicitement nommées comme telles, deux préludes (en ré et en sol mineur) issus de ce Premier livre pour viole peuvent s'en rapprocher par leur caractère méditatif, mais surtout par le contour de la ligne mélodique et les délicatesses harmoniques qui s'y rencontrent. Pour cette raison, ils ont été ici positionnés à la fin de leurs suites respectives, à la place traditionnellement réservée aux Plaintes (CD1, pistes 9 et 20).

Ce recueil se démarque de la production de l'époque par la sophistication de son écriture. Il marque en cela un véritable tournant dans le répertoire de la viole et, plus généralement, de la musique instrumentale alors en plein essor – Marais sera d'ailleurs le premier à composer des pièces en trio, actant par là la véritable naissance, en France, de la musique de chambre. Si les compositeurs de la génération précédente, Sainte Colombe et De Machy les premiers, savaient faire preuve de complexité et de virtuosité dans leurs pages, on y devine une écriture plus autodidacte ; la composition était

très probablement, chez eux, le corollaire de leur pratique héritée de la tradition d'improvisation, qu'elle fixait sur le papier. Le Premier livre de Marais diffère radicalement, et notamment par la science de l'harmonie dont il fait montre. Jamais les rencontres des lignes des pièces pour deux violes ne sont fortuites. Elles sont le fruit d'une main érudite, qui a appris à composer auprès de maîtres savants. Nul doute que, outre les années passées auprès de Lully à l'orchestre de l'Opéra, la formation de Marin Marais à Saint-Germain-l'Auxerrois lui a permis de disposer de solides fondations théoriques. Et, de fait, on reconnaît parfois dans ses pièces une « manière » Charpentier ou Lambert – plus que Lully –, compositeurs que Marin Marais a peut-être, sinon étudiés, chantés à la maîtrise.

Cette première publication pose ainsi les fondations de ce qui sera le style de Marin Marais – fondations d'une qualité, d'une recherche et d'une maîtrise qui la distingueront de fait. Le soin singulier apporté aux détails, tant dans les parties de violes que de basse continue, sur les modes de jeu et agréments, est d'autant plus saillant lorsqu'on sait que Marais ne publiera jamais de traité sur l'instrument. Contrairement à ses confrères De Machy ou Rousseau, Marin Marais semble préférer assurer la démonstration et la transmission de son art d'abord *via* sa

musique. La mort de Lully, en 1687, lui ouvrira pour cela tout un monde de possibilités, dont témoignera, en 1701, le Deuxième livre. Peut-être ce premier volume contribue-t-il également à enraciner les fondements d'un idéal purement français de clarté et de raffinement – idéal dont les ramifications s'étendront jusqu'aux <sup>xix</sup><sup>e</sup> et <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècles. Il n'est certainement pas fortuit de reconnaître, dans des compositions de Fauré ou Ravel, le même goût que l'on trouve chez Marais pour les degrés dits faibles de l'harmonie, comme les <sup>III</sup><sup>e</sup> ou les <sup>VI</sup><sup>e</sup>, qui confèrent à sa musique cette aura méditative et transparente. Le hasard n'explique probablement pas plus le fleurissement futur de la musique française dans des formes courtes et miniatures ciselées, dans lesquelles s'épanouissent déjà les danses de Marais, et dont l'élégance fait de ces formes moins un modèle qu'un prétexte à une rêverie musicale presque parnassienne.



# Interview with Atsushi Sakai

## **Can you tell us a bit about your encounter with Marin Marais?**

Marin Marais is a very important stepping stone in my musical life, because I discovered the viola da gamba through his music. Before that, I was a hardcore cellist, a student at the Paris Conservatory with quite a strong interest in contemporary music, which I was intensely involved with when I lived in the US, in Los Angeles. One day I happened to hear a Jordi Savall recording of Marais's Book III. It was a revelation for me; the viol embodied all the expressivity I'd been looking for. Savall's performance, which reminded me of Pablo Casals's work in terms of its distinctive sound and almost vocal phrasing, of course had a lot to do with the way I was bowled over! I enrolled in a viol course at the Conservatory and learned to play the instrument.

I was already drawn to early music and performance on historic instruments, though they seemed somewhat abstract to me then. When I heard historically informed performances

of Bach's cello suites, my response was more intellectual than emotional. But Marais and French music immediately got through to me. I was almost relieved to find that baroque music could be sensual and express emotions and feelings, but with a certain reserve, without going overboard into pathos. This is echoed in the way the viol is played; one doesn't envelop it with the body like one does with the cello. There's something noble about the way one holds the viol, and this is mirrored in the reservedness of the music.

## **Compared to the cello, what more did the viol offer?**

At that time I was trying hard to imitate the voice and singing. I listened to Hans Hotter's recordings of *Winterreise* and the *Four Serious Songs* a lot...I was searching for a certain sound – maybe my own voice – and I'd sometimes spend whole days just playing open strings. People often say that the cello imitates the voice, and that's true. But in pursuing this

quest, I discovered something different in the viol: not just its sound, but contact, too, because you touch the hair of the bow when you play. This creates a relationship that's more direct, sensitive, and sincere, combining what you experience physically with what you feel inside, which you can then express. To me the viol is more able to faithfully mirror the state of the player's soul.

### **Is this partly because of its gut strings?**

It's a bit like knitting: I've always thought that gut strings have an artisanal charm, unlike industrial metal strings. Of course, gut strings don't guarantee a homogeneous sound, but that's exactly why they're interesting. You can seek a different timbre for each note, and the wider harmonic spectrum of gut strings makes the search extremely fruitful. You shouldn't worry about the inherent fragility of gut, because that's exactly what makes it appealing: you should take your instrument to its limits and use all its potential. But above all you should accept its imperfections, which are an integral part of it – especially since you can't control everything on the viol, because its strings vibrate in sympathy. Each instrument is different – you must listen to its unique expressive qualities, and understand

it without attempting to tame it. The viola da gamba taught me how to let go.

### **You recorded this album near Saint-Germain-l'Auxerrois, where Marais was a choirboy...**

Exactly. We don't know much about Marin Marais's life, but several emblematic places allow us to lay the groundwork. He was baptized in the church of Saint-Médard, just below the rue Mouffetard. He grew up in a shoemaker's family, and when his musical gift became apparent he was sent to the choir of Saint-Germain-l'Auxerrois, opposite to the Louvre, along with his fellow musician de Lalande. It's fun to think about all the quarters that were part of Marais's life, and that are also close to where I live. For a long time I lived in the Gobelins area, then on the *rue de la Glacière* (street la Glacière), near the former site of the church of Saint-Hippolyte, where Marais was buried. And when we were recording this album, our car was towed away by the city...we picked it up in a lot right underneath Saint-Germain-l'Auxerrois! I imagine that this pilgrimage was a mandatory part of the recording process!

I have the impression that everyone who approaches Marin Marais's music is a pilgrim. Playing his music with his own fingerings, bow

strokes, and ornaments makes it possible to communicate with him much more directly than going to visit the places he lived. And when you have the feeling that he's looking at you (!) with a kind regard, you know you're on the right track. I sense that Marais is a close friend now, and that may be why I didn't want to record his music too soon. Now, at the age of 45, I feel like I've stored up enough marvelous and painful moments, and that the time was ripe to embark on recording Marais's five Books, as a way of paying homage to a man who was both a poet and a humanist.

**You've recorded the Book I here. What stands out in this volume in comparison to the others?**

Book I was Marais's first publication. It sketches out a synthesis of the history of the viola da gamba in the 17<sup>th</sup> century. Two schools of thought coexisted at the time: Sainte Colombe's and De Machy's. Sainte Colombe insisted that the viol perfectly imitated the singing voice—the melody, that is, with all its potential for ornamentation. De Machy championed harmony, stating that the viol was a complete instrument that could accompany itself.

According to Titon du Tillet, Marais left the choir when his voice changed. This was probably when he got to know the viol. Sainte Colombe didn't

live far from Saint-Germain-l'Auxerrois, and it's possible that Marais encountered him during his choirboy years or immediately afterwards. I've always thought, however, that while Marais was devoted to the principles of his mentor, Sainte Colombe, he was also quite familiar with De Machy's viewpoint. Book I includes not only extremely graceful minuets, which partisans of Sainte Colombe would have enjoyed, but also pieces that are very complex harmonically and difficult to play, and which may show De Machy's influence. These works also contain certain chords that can't be played without rotating the wrist, one of De Machy's techniques. Sainte Colombe taught a single playing position, while De Machy recommended two, with the second requiring wrist rotation. It's strange that the second position does not appear in Marais's other Books, which appear to have gradually adopted the techniques of Sainte Colombe.

**What makes Marais different from other great viol composers like Forqueray and Couperin?**

Forqueray and Marais were composer-performers. They composed extraordinary music because they were such great viol players, and the balance between their writing and the instrument allowed them to approach

perfection. Marais is quite a remarkable example of this, in my opinion; even more so than Forqueray.

Marais composed something extremely personal in Book I, as if he wanted to show the extent of his savoir-faire. In this he was similar to Forqueray, who always attempted the impossible! From Book III on, Marais's style changed, perhaps because the first two were criticized as being too difficult for amateurs. In Book III he sought a path towards more galant music in the eighteenth-century style, like Couperin's. I think Marais was more sensitive to public opinion than Forqueray, who didn't mind what people thought of him. He wanted to write music that gratified the public and could be played by everyone, and that's why he wanted it to be easier. His music remains of course very beautiful, but is quite different in terms of taste. Here it has similarities to Forqueray's music —the play of light and shadow (*chiaroscuro*).

### **What do you mean by the play of light and shadow?**

Book I begins with a Suite in D minor, followed by another one in D major, then others in G major, A major...Marais took a landscape and shed a different light on it each time. In the

individual pieces, the Allemandes for instance, he had no qualms about modulating into the minor right in the middle of a major movement, almost like Schubert...This is one of the defining characteristics of his early period. It also contributes to the beauty of the music, to which one can surrender completely, like in the E flat major chord in the *Tombeau de M. Meliton* —a monument of French music.

### **Can you comment on the instrumentation in Book I?**

Book I was published in 1686, and the continuo part came out three years later. Marais probably wanted both to be issued at the same time, because the preface stresses the importance of the bass, but the time-consuming printing process probably delayed publication. This book is actually the first known example of a work for viol and basso continuo; most other seventeenth-century works were for the viol alone. The book also contains two magnificent suites for two viols and continuo. We should bear in mind that it covers at least ten years of composing, and that it may contain certain early works originally written for solo viol.

### **How did the recording sessions with Christophe and Marion go?**

I have huge respect for Christophe and Marion. We don't talk much in rehearsals; we play and explore. It is always quite a unique moment. In this case, we practiced almost like jazz musicians: nothing was pre-defined, and we were always attentive to what the others suggested, responding and adapting to it. It wouldn't have worked if I've led the others, because Marais's music stems from the alchemy that's created by everyone, in a certain state of abandon. You have to give yourself up to it, and more than Couperin's and Forqueray's, you have to make his music your own in order to play it well.

Sometimes it took us a long time to find what we were looking for, especially because of the often surprising continuo parts. Luckily we were able to tour in Japan before the recording. Playing this music almost every day beforehand meant that we had tamed and fully digested it.

### **Is there an audience for this music in Japan? Who listens to it?**

There have always been music lovers in Japan, because we love classical music. Early music *aficionados* may not be as numerous as in France,

but some of them are real *otakus*!

### **How is this music able to cross the Pacific and touch such a different audience?**

The sensibility of the Japanese is close to that of French baroque music, and I'm sure that if they'd encountered it at the time they would have liked it a lot. Firstly because it is music that touches the listener rather than trying to impress. One element of Japanese culture is a love of precision and care: traditional tea ceremonies are so refined that even the smallest gesture becomes part of the code. Each movement is planned to be as beautiful and efficient as possible. Something similar occurs in Marais's Book I, through the precise indications of the numerous ornaments the player must execute. These were quite new at the time, and very demanding. Marais wanted every ornament to be played *precisely*, and to be so well absorbed by the musician that it became second nature. This is just like Japanese philosophy. And so is humility: an imperfection is always left in raku pottery, and imperfection must also have its place when one plays the viola da gamba. Even if I want the recording to be the image of a perfect concert, it shouldn't be sterile for all of that: leaving "wastes" to a minimum in the editing process is very important if I want to avoid the artificiality that

the fine-tuning in post-production can push you towards.

than in Europe.

**In addition to early music, you're also interested in contemporary music. What do these two worlds have in common?**

When I was younger I liked the idea of creating something. Nowadays we can listen to recordings to hear and discover music, but this wasn't the case in my time. I was fascinated by things that no one knew or had played before. I collected a lot of rare contemporary scores, along with late nineteenth-century French sonatas. Maybe it was my curiosity that brought together my taste for new works and early music, because neither had a performance tradition, unlike the repertoire of the eighteenth to the twentieth centuries. This tradition isn't problematic for me, of course, and I deeply admire cellists like Casals and Piatigorsky. But I felt like it was easier to include something of oneself, to come up with a personal interpretation for a premiere than for a piece that's already been played a thousand times. In both new music and early music the encounter between the player and the score was more direct. There was freedom there, and that's what I was looking for when I left America where, strangely enough, the performance tradition was more firmly anchored



## Entretien avec Atsushi Sakai

### **Pourriez-vous raconter un peu votre histoire avec Marin Marais ?**

Marin Marais est un jalon très important dans ma vie de musicien, car c'est avec sa musique que j'ai découvert la viole de gambe. J'étais alors un violoncelliste pur et dur, étudiant au Conservatoire de Paris, et plutôt passionné par le contemporain, que je pratiquais déjà intensément quand je vivais aux États-Unis, à Los Angeles. Un jour, je suis tombé par hasard sur un disque de Jordi Savall consacré au Troisième livre de Marais. Ce fut une révélation : la viole de gambe semblait posséder tout ce que je recherchais comme expression. Bien sûr, l'interprétation de Savall, qui m'évoquait Pablo Casals avec son grain et son phrasé presque vocal, a probablement joué un rôle dans mon coup de foudre ! Je me suis inscrit au cours de viole au Conservatoire, et j'ai appris l'instrument. J'étais déjà attiré par la musique ancienne et l'interprétation sur instrument d'époque. Néanmoins, cela restait encore abstrait pour moi, à ce moment-là : lorsque j'entendais les

interprétations historiquement informées des Suites pour violoncelle de Bach, ma sympathie était plus cérébrale qu'émotionnelle. À l'inverse, Marais et la musique française m'ont touché immédiatement. Ce fut presque un soulagement pour moi de savoir qu'il pouvait exister une sensualité dans le baroque. Qu'on pouvait parler d'émotion, de sentiment. Sans toutefois tomber dans le pathos, avec réserve : quelque part, on retrouve cela dans le jeu de la viole, qu'on n'enveloppe pas avec son corps comme le violoncelle. Il y a une noblesse dans le port de l'instrument, qui fait écho à la pudeur de cette musique.

### **Qu'est-ce que la viole avait de plus que le violoncelle ?**

À ce moment-là, je cherchais vraiment à imiter la voix, le chant. J'écoutais beaucoup d'enregistrements de Hans Hotter, dans le *Winterreise* ou les *Quatre chants sérieux*... J'étais en quête d'un son – peut-être de ma voix personnelle –, et il m'arrivait parfois de

travailler les cordes à vide pendant une journée entière. On dit souvent du violoncelle qu'il imite la voix, et c'est vrai. Toutefois, en poursuivant cette quête, j'ai trouvé dans la viole quelque chose de différent : d'abord la résonance, mais aussi le contact, car on touche le crin de l'archet en jouant. C'est un rapport beaucoup plus direct, sensible, sincère, entre ce que l'on éprouve physiquement et ce que l'on ressent intérieurement, que l'on peut alors faire émerger. La viole, à mon sens, a cette capacité de refléter plus fidèlement l'état de notre âme, comme un miroir.

### **Est-ce en partie lié aux cordes en boyaux ?**

Un peu comme le tricot, j'ai toujours trouvé que la corde en boyau avait le charme de l'artisanal, par rapport aux cordes en métal qui sont industrielles. Certes, elle ne garantit pas une homogénéité de sonorité, mais c'est justement cela qui fait son intérêt ; on peut chercher le timbre de chaque note, et son spectre harmonique plus riche rend la recherche vraiment fertile. Il ne faut pas avoir peur de sa fragilité inhérente, car c'est ce qui fait son sel : on doit oser aller aux limites de l'instrument et exploiter sa sonorité. Mais par-dessus tout, il est nécessaire d'accepter les imperfections, qui

font partie d'elle – d'autant que la viole de gambe n'est pas un instrument avec lequel on peut tout contrôler, puisque ses cordes résonnent par sympathie. Chaque instrument est différent : il faut écouter ce qu'il peut proposer comme expression, le comprendre, sans chercher à le dompter. La viole de gambe m'a appris à lâcher prise.

### **Vous avez enregistré le disque près de Saint-Germain-l'Auxerrois, là où Marais a été formé à la maîtrise...**

Tout à fait. On connaît peu de l'histoire personnelle de Marin Marais ; certains lieux emblématiques permettent toutefois d'en poser les jalons. Marais a été baptisé à l'église Saint-Médard, juste en bas de la rue Mouffetard. Originaire d'une famille de cordonniers, son don pour la musique fut découvert assez tôt, et il fut envoyé à la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois, en face du Louvre, tout comme son collègue de Lalande. Cela m'amuse souvent de songer à tous ces quartiers, qui furent ceux de Marais et qui sont également proches de moi. Par exemple, j'ai longtemps vécu dans le quartier des Gobelins, puis rue de la Glacière, près de l'ancien emplacement de l'église Saint-Hippolyte, où Marais a été enterré. Et alors que

nous enregistrons ce disque, notre voiture a été enlevée par la fourrière municipale... laquelle est située justement au sous-sol de Saint-Germain-l'Auxerrois ! C'était, j'imagine, le pèlerinage que nous devons accomplir pour cet enregistrement !

J'ai la sensation que nous sommes tous des pèlerins, quand on en vient à la musique de Marin Marais. Jouer ses pièces avec ses doigtés, ses coups d'archet et ses ornements nous permet de communiquer avec lui bien plus directement qu'en allant visiter les lieux dans lesquels il a vécu. Et lorsque nous avons l'impression que son regard, plein de bonté, apparaît devant nous (!), on sait que l'on est sur la bonne voie. Je sens en tout cas que Marais est maintenant un ami intime, et c'est peut-être pour cette raison que je n'ai pas voulu enregistrer sa musique trop tôt dans ma vie de violiste. À quarante-cinq ans, je crois aujourd'hui avoir cumulé des moments merveilleux comme douloureux... Le temps me semble venu d'entreprendre l'enregistrement des cinq livres, pour rendre hommage à ce poète, cet humaniste qu'est Marin Marais.

**Vous enregistrez ici son Premier livre. Qu'est-ce que ce volume a de particulier, par rapport aux quatre autres ?**

Première publication de Marais, son Premier livre parvient à esquisser une synthèse de l'histoire de la viole de gambe au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. Deux écoles coexistaient alors : celle de Sainte Colombe, et celle de De Machy. Sainte Colombe affirmait que la viole imitait parfaitement la voix chantée, c'est-à-dire la mélodie, avec tous les agréments possibles. L'école de De Machy était du côté de l'harmonie : la viole était à son sens un instrument complet, capable de s'accompagner lui-même. Selon Titon du Tillet, Marais quitta la maîtrise à la mue. Cela correspond probablement au moment où il découvrit la viole de gambe : Sainte Colombe ne vivait pas très loin de la maîtrise, et il est possible qu'il l'ait fréquenté pendant ses études à Saint-Germain, ou peu de temps après. Cependant, j'ai toujours pensé que Marais, s'il était partisan des principes de son maître, connaissait bien l'école de De Machy : le Premier livre contient à la fois des menuets particulièrement gracieux, qui auraient été appréciés par les partisans de Sainte Colombe, mais également des pièces très chargées d'un point de vue harmonique, difficiles à jouer, et qui pourraient relever de l'influence de De Machy.

De même, on y trouve certains accords qui ne peuvent être joués sans tourner le poignet, selon la méthode De Machy. Tandis que Sainte Colombe n'enseignait qu'une position de jeu, De Machy en préconisait deux, la seconde requérant une rotation du poignet. Étrangement, ce deuxième port de main disparaît des autres livres de Marais qui, au fur et à mesure, semble avoir adopté la technique de Sainte Colombe.

### **Qu'est-ce qui différencie Marais des autres grands compositeurs pour viole, comme Forqueray ou Couperin ?**

Tout comme Forqueray, Marais était un compositeur-interprète. Parce qu'ils jouaient si bien de la viole, la musique qu'ils ont composée est extraordinaire : cet équilibre entre l'écriture et l'instrument est ce qui permet d'approcher la perfection. Marais en est un exemple assez remarquable, et, à mes yeux, plus que Forqueray. Pour son Premier livre, Marais a vraiment composé quelque chose de très personnel, comme pour montrer toute l'étendue de son savoir-faire. En cela, il se rapproche également de Forqueray, qui tentait toujours l'impossible ! Il bifurquera à partir de son Troisième livre, peut-être parce que les deux précédents avaient été critiqués, jugés trop difficiles pour les

amateurs, et cherchera à aller vers une musique plus galante, dans le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle, que pratiquait Couperin. Je crois que Marais avait une personnalité plus sensible à l'opinion du public que Forqueray, qui se moquait de ce que l'on pouvait penser de lui. Il avait à cœur de plaire et de faire jouer sa musique par tous, et c'est pour cela qu'il l'a souhaitée plus facile. Elle reste bien sûr très belle, mais démontre par la suite une réelle différence dans le goût. Ici, elle possède des traits similaires à celle de Forqueray – les jeux d'ombres et de lumières.

### **C'est-à-dire, les jeux d'ombres et de lumières ?**

Le Premier livre commence avec la Suite en *ré* mineur, suivie par la Suite en *ré* majeur, puis en *sol* mineur, *la* majeur... Marais prend un paysage et l'éclaire différemment à chaque fois. Au sein des pièces elles-mêmes, dans les Allemandes par exemple, il n'hésite pas à moduler en mineur en plein milieu d'un mouvement majeur – presque comme Schubert, finalement... C'est un trait qui lui est propre et qui fait partie de sa première période. Cela participe aussi de la beauté de cette musique, à laquelle on s'abandonne complètement, comme dans la partie en *mi* bémol majeur du *Tombeau de M. Meliton* – un monument de la musique française.

## **Que peut-on dire de l'instrumentarium de ce Premier livre ?**

Le Premier livre fut publié en 1686, et la partie de continuo trois ans plus tard. Marais souhaitait probablement faire paraître les deux en même temps, puisque sa préface insiste sur l'importance de la basse, mais le travail d'impression, très long à l'époque, a probablement retardé la publication. Par ailleurs, ce livre est le premier exemple qu'on ait d'une œuvre pour viole et basse continue, la plupart du répertoire du XVII<sup>e</sup> étant consacré à la viole seule. Il comprend également deux magnifiques suites pour deux violes et continuo. Mais il faut rappeler que ce livre embrasse au moins dix années d'activité compositionnelle : il n'est donc pas impossible que quelques pièces de jeunesse aient initialement été composées pour viole seule...

## **Comment s'est passé l'enregistrement avec Christophe et Marion ?**

J'ai un respect immense pour Christophe et Marion. Lorsque nous répétons, nous parlons peu : nous jouons, nous cherchons. C'est un moment assez unique. Nous travaillons presque comme en jazz : rien n'est défini à l'avance, nous

sommes toujours à l'écoute de ce que chacun fait et propose, y répondons, nous adaptons. Cela ne fonctionnerait pas si je guidais, car la musique de Marais naît précisément de l'alchimie créée à partir de nous tous, et d'un certain abandon : on doit s'y livrer, et, par rapport à celle de Couperin ou de Forqueray, se l'approprier pour bien l'interpréter.

Nous avons parfois pris beaucoup de temps pour trouver ce qui nous convenait, notamment en raison des parties souvent étonnantes du continuo. Heureusement, nous avons pu effectuer une tournée au Japon plus tôt : jouer cette musique presque tous les jours en amont nous a permis de l'appivoiser, de la digérer pleinement.

## **Justement, y a-t-il un public pour cette musique au Japon ? Et qui est-il ?**

Il y a depuis toujours des mélomanes au Japon, car on y apprécie la musique classique. Le public pour la musique ancienne n'est peut-être pas aussi vaste qu'en France pour l'instant, mais certains sont de vrais *otaku* !

### **Comment cette musique peut-elle traverser le Pacifique et parvenir à toucher ce public si différent ?**

La sensibilité des Japonais se rapproche de la musique française baroque ; s'ils l'avaient découverte alors, je suis certain qu'ils l'auraient beaucoup aimée. D'abord parce qu'on y cherche une musique qui touche plutôt qu'elle n'impressionne. Par ailleurs, c'est dans la culture japonaise que d'aimer la précision et le soin : le raffinement des cérémonies de thé traditionnelles est tel que le moindre geste devient un code. Chaque mouvement est pensé pour être le plus beau et efficace possible. On trouve quelque chose de similaire dans le Premier livre de Marais, dans la finesse de jeu que ses nombreuses indications sur les agréments à exécuter, très neuves pour leur temps, requièrent. Il tenait à ce que chaque ornement écrit soit joué, *précisément*, et digéré jusqu'à ce qu'il devienne un geste naturel. C'est tout à fait dans la philosophie japonaise. Tout comme l'humilité : dans le *raku*<sup>1</sup>, on conserve toujours une imperfection, la même qu'on doit laisser vivre dans le jeu sur viole de gambe. Si j'aime que

le disque soit à l'image d'un concert parfait, il ne doit pas devenir stérile pour autant : laisser du « déchet » au montage est une question qui se pose véritablement, si l'on veut éviter l'artificiel auquel la « dentelle » de la post-production peut pousser.

### **En parallèle de la musique ancienne, vous vous intéressez également à la musique contemporaine. Quel est le point commun de ces deux univers ?**

Jeune, j'étais intéressé par l'idée de créer quelque chose. De nos jours, on peut écouter un enregistrement pour entendre et découvrir la musique, mais cela n'était pas le cas, à mon époque : j'étais fasciné par les choses que personne ne connaissait ou ne jouait. Je collectionnais beaucoup de partitions rares, qu'il s'agisse du répertoire contemporain ou de sonates françaises de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette curiosité est peut-être ce qui réunissait mon goût pour la création et la musique ancienne, car il n'y existait pas encore de tradition d'interprétation, à l'inverse du répertoire XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Cette tradition ne me dérange évidemment pas, car j'ai

---

1 Technique d'émaillage et de cuisson traditionnelle utilisée dans la fabrication des bols destinés aux cérémonies de thé.

une profonde admiration pour des violoncellistes comme Casals ou Piatigorsky. Cependant, je trouvais qu'il était plus aisé de mettre de soi et de proposer une interprétation propre pour une création que pour une pièce déjà jouée mille fois. Dans la création comme dans la musique ancienne, la rencontre entre l'interprète et la partition était plus directe. Il y avait une liberté, et c'est cela que j'avais cherché en quittant l'Amérique, où la tradition interprétative était curieusement bien plus ancrée qu'en Europe.

## AVERTISSEMENT

*Pour m'accommoder a la différente portée des personnes qui jouient de la Viole, J'ay jusques icy donné mes pieces plus ou moins chargées d'accords, Mais ayant reconnu que cette diuersité faisoit vn mauvais effet, et qu'on ne les jouoit pas telles que ie les ay composées; Je me suis enfin déterminé a les donner de la maniere dont ie les joue, avec tous les agréments qui les doiuent accompagner,*

*Et par ce que les chants simples sont du goût de bien des gens; J'ay fait dans cette — veüe quelques pieces, ou il n'entre presque point d'accords, on en trouuera d'autres ou j'en ay mis d'auantage. et plusieurs qui en sont toutes remplies, pour les personnes qui aiment l'harmonie, et qui sont plus auancées. on y verra aussi quantité de pieces a deux viols, et quel ques autres nouueautés*

*Comme la delicatesse du toucher de la Viole consiste en certains agréments propres à cet Instrument, que j'appelle Tremblement, Batement, Pincé ou flatement, Port de voix, Plainte, Tenüe, Poussé, et Tiré d'archet, Coulé de doigt, Doigt couché, et Port de main, ie les ay tous marquez avec le plus d'exactitude qu'il m'a été possible et ie les designe par les caracteres suiuants*

<i>Tremblement</i> .....	j
<i>Batement</i> .....	x
<i>Pincé ou flatement</i> .....	m
<i>Tenüe</i> .....	———
<i>Poussé d'archet</i> .....	p
<i>Tiré d'archet</i> .....	t
<i>Coulé de doigt</i> .....	v
<i>Doigt couché</i> .....	f

*Son usage est pour faire plusieurs notes sur vne mesme touche, et sur plusieurs cordes*  
*La plainte se fait ordinairement du petit doigt en balançant la main et se marque par ce trait..... | j |*

*Le port de voix se marque par vne seule petite note qui n'entre point dans la mesure, et que l'on appelle note perdue; et lors qu'il se rencontre ensemble plusieurs de ces petites notes, elles ne marquent point le port de voix, mais certaines coulades que l'on peut faire, ou ne pas faire sans alterer la piece, et que j'ay marquées seulement pour vne variété d'exécution*

*Le port de main, qui fait toute la grace et la facilité de l'exécution, consiste a arrondir le poignet et les doigts; a ne point creuser la main; et a placer le pouce vis a vis le doigt du milieu, par cete agreable position de main, les doigts se portent naturellement a tous les accords Ces chiffres, 1. 2. 3. 4. designent les doigts dont il se faut seruir; mais quoy qu'ils soient marqués selon le port de main qui est à present en usage, ceux neantmoins qui auront contracté vne habitude contraire, et qu'il leur seroit difficile de reformer, ne doiuent pas s'arrester à cette nouuelle maniere, pourueu qu'ils fassent les accords qu'ils trouueront marqués, N'est encore necessaire d'auoir le poignet de la main droite flexible ce qui contribue fort au beau coup d'archet et a la belle execution*





Enregistré par Little Tribeca du 23 au 27 novembre 2020 à l'Hôtel de l'Industrie

Direction artistique : Franck Jaffrès

Prise de son : Franck Jaffrès

Montage, mixage et mastering : Franck Jaffrès, Atsushi Sakai

Enregistré en 24-bits/96kHz

Accord 415 Valotti

Christophe Rousset joue un clavecin Nicolas Dumont 1704

Préparation et accord : Patrick Yègre

Atsushi Sakai joue une basse de viole à 7 cordes d'après Guillaume Barbey, Paris 1687

(coll. du Musée des instruments de musique, Bruxelles), Judith Kraft, Paris 2016

Marion Martineau joue une basse de viole à 7 cordes d'après Michel Colichon, Paris 1693

(coll. du Musée des instruments de musique, Bruxelles), Judith Kraft, Paris 2008

Propos d'Atsushi Sakai recueillis par Justine Harrison

English translation by Marcia Hadjimarkos

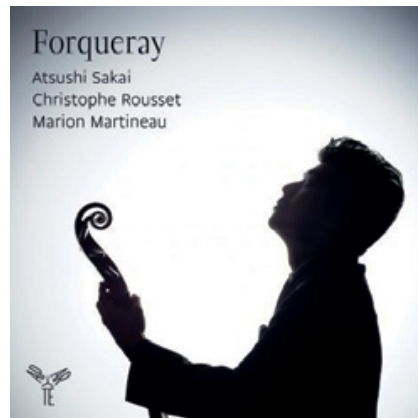
Photos d'Eric Larrayadieu

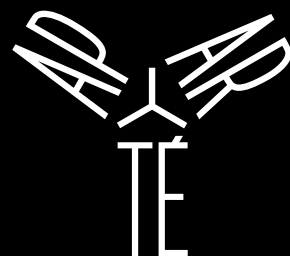
Les musiciens remercient toute l'équipe d'Aparté

AP264 Little Tribeca · © © 2021 Little Tribeca · 1 rue Paul Bert, 93500 Pantin [LC] 83780

**apartemusic.com atsushi-sakai.com**

also available





[apartemusic.com](http://apartemusic.com)