

Marin Marais

Jean-Guihen Queyras

Alexandre Tharaud

MARIN MARAIS (1656-1728)

Suite en la mineur / A minor

(Troisième Livre de *Pièces de viole*)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | Prélude* | 2'31 |
| 2 | Gavotte* | 2'24 |
| 3 | Musette | 2'03 |
| | (<i>Suite en la mineur / A minor</i> , Quatrième Livre de <i>Pièces de viole</i>) | |
| 4 | Couplets des Folies d'Espagne | 17'53 |
| | (Second Livre de <i>Pièces de viole</i>) | |
| 5 | La Rêveuse | 4'58 |
| | (<i>Suite d'un goût étranger</i> , Quatrième Livre de <i>Pièces de viole</i>) | |
| 6 | Fantaisie* | 0'51 |
| 7 | Grand Ballet* | 4'00 |
| 8 | Sarabande* | 3'03 |
| 9 | Le Tableau de l'Opération de la Taille | 2'58 |
| | (<i>Suite en mi mineur / E minor</i> , Cinquième Livre de <i>Pièces de viole</i>) | |
| 10 | Courante* | 1'12 |
| 11 | ANONYME, parfois attribué à Marin MARAIS | 3'24 |
| | Les Regrets | |
| | (<i>Suite en mi mineur / E minor</i> , Deuxième Livre de <i>Pièces de viole</i>) | |
| | Transcription pour violoncelle solo | |
| 12 | Prélude | 2'17 |
| | (<i>Suite en ré mineur / D minor</i> , Deuxième Livre de <i>Pièces de viole</i>) | |
| 13 | Sarabande grave | 2'36 |
| | (<i>Suite en ré mineur / D minor</i> , Deuxième Livre de <i>Pièces de viole</i>) | |
| 14 | Très vivement - Gravement | 3'33 |
| | (<i>Sonate à la Marésienne</i>) | |
| 15 | Le Badinage | 3'22 |
| | (<i>Suite d'un goût étranger</i> , Quatrième Livre de <i>Pièces de viole</i>) | |
| | Transcription pour piano solo | |
| 16 | Gigue - Double* | 2'54 |
| 17 | Allemande* | 2'25 |

* Extr. *Suite en la mineur / A minor* (Troisième Livre de *Pièces de viole*)

Jean-Guihen Queyras

violoncelle Gioffredo Cappa, 1696, prêté par la Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir

Alexandre Tharaud

Yamaha CFX Concert Grand Piano (n° de série : 6410000)

avec la participation amicale de

Guillaume Gallienne, Sociétaire de la Comédie-Française (9)



Jean-Guihen, vous partagez la scène et des projets musicaux avec Alexandre depuis de nombreuses années. Comment ce désir commun d'imaginer des transcriptions de pièces de viole de Marin Marais, pour violoncelle et piano, s'est-il imposé ?

Cette approche est née avant tout de notre amour fou pour cette musique... Le répertoire baroque en général a nourri nos imaginaires depuis toujours : Alexandre a consacré son premier disque harmonia mundi aux *Nouvelles Suites* de Rameau jouées sur piano moderne ; j'ai été pour ma part baigné dès l'enfance par les enregistrements de Nikolaus Harnoncourt sur instruments d'époque, et ma curiosité spontanée pour les "étrangetés sonores" s'est traduite par un intérêt accru pour les techniques de jeu sur instruments anciens.

Au sein de cette tradition musicale, les pièces pour viole se présentent comme autant de mondes rayonnants, extrêmement raffinés, concentrés, où l'invention et la précision côtoient tour à tour le jeu, la gourmandise, le rapport à la transcendance, à la danse, à une sensualité inspirée. L'étendue expressive de l'instrument, porté à un tel degré de perfection, nous fait voyager dans un monde de textures et d'émotions d'une grande richesse et tout à fait passionnant à investir.

Outre notre fascination pour le lyrisme de cet univers musical, nous étions évidemment conscients que ce projet de transcriptions renfermait un paradoxe puisqu'une grande part du caractère unique de ces pièces repose sur les spécificités sonores et idiomatiques de la viole de gambe, sur sa "couleur" si singulière. Cette musique est d'une telle beauté que nous n'avions pour autant pas envie d'y renoncer et par ailleurs, ce projet répondait à une préoccupation impérieuse, pour Alexandre comme pour moi : amener une nouvelle fois nos instruments à explorer des territoires moins attendus, loin des stéréotypes qui leur sont couramment attachés. Nous sommes donc partis de notre vénération pour ce répertoire, pour tenter d'en extraire "l'esprit", afin de lui donner vie dans un autre instrument.

Justement, comment s'est établi cet équilibre délicat entre fidélité à la splendeur d'un répertoire et force d'invention ?

Je crois qu'un exemple concret serait peut-être plus parlant. Je cherchais en préparant ce disque – dans *La Rêveuse* notamment – à retrouver sur mon violoncelle les harmoniques aiguës de la viole, qui sont si importantes et qui donnent à ce répertoire ce sentiment de fragilité et de transparence très touchant... En explorant les possibles, j'ai senti qu'il me fallait lâcher prise pour accepter qu'advienne une autre sonorité, différente de celle de la viole, empreinte d'un autre type de profondeur. Le respect du "caractère" échappait à "l'imitation pure". C'est précisément à la lisière ténue entre respect du répertoire et invention, en nous plaçant toujours au service de la force lumineuse de l'œuvre de Marin Marais devant laquelle l'instrument moderne et l'interprète s'inclinent, que "quelque chose d'autre" peut se révéler.

Pourriez-vous nous donner d'autres exemples concrets de ce travail de transposition ? Quels autres partis pris avez-vous été amenés à adopter ?

À l'origine, nous sommes partis d'une basse chiffrée, réalisée en fonction de l'instrument choisi : luth, clavecin ou viole. Nous avions le désir que le piano puisse sonner presque comme un nouvel instrument... Et de fait, par moments, dans sa façon d'égrener les notes, Alexandre, par un fascinant tour de passe-passe, parvient à nous faire entendre la sonorité du luth.

Approcher au plus près la chair et l'ossature de la langue de la viole dans l'œuvre de Marin Marais nous a permis d'imaginer par transposition, sur nos instruments modernes, tout un jeu de maillage, de connivences profondes et ludiques parfois. Dans certaines variations des *Folies d'Espagne* ou dans certains mouvements de la *Suite en la mineur*, Alexandre s'est même autorisé de légers contre-chants, comme autant de discrets clins d'œil au répertoire du xx^e siècle (et à Poulenc notamment). Cette licence nous a semblé finalement assez fidèle au souffle de liberté qui traverse tout "l'esprit baroque".

En ce qui me concerne, j'ai repris la plupart du temps la partie de la viole, ce qui impliquait de faire de nombreux choix d'arrangements. Il a fallu à chaque instant s'interroger pour retenir la proposition qui allait permettre à la musique de s'incarner au mieux dans cette nouvelle voix. Les jeux de doubles cordes sur la viole ne peuvent souvent pas être réalisés tels quels sur un violoncelle, il faut donc inventer d'autres accords ou accepter tout simplement de ne pas les jouer, comme le suggérait d'ailleurs Marin Marais dans l'avertissement de son recueil publié en 1723. Dans tous les cas, le piano est là pour assurer la permanence harmonique.

La question du vibrato s'est également posée : la viole possède différents moyens d'expression pour la main gauche (dont un vibrato qui se fait à l'aide de deux doigts et qui donne vie à une vibration tout à fait particulière). Il est impossible de reproduire exactement cette intensité et cette qualité de vibration en l'absence des frettes. J'ai donc dû expérimenter un grand nombre de modes d'expression, dont un vibrato serré, combiné à un travail sur la pression de l'archet qui m'a semblé se rapprocher au mieux de cet effet si caractéristique.

Que peut-on vous souhaiter pour la sortie de ce nouveau disque ?

Idéalement, si ces transpositions pouvaient ouvrir l'espace à une nouvelle écoute, inciter l'auditeur à "lâcher prise" physiquement et émotionnellement face à des repères acquis, pour aller puiser en soi d'autres ressources et laisser advenir un nouvel imaginaire, nous serions déjà très heureux... Il y a là un vrai travail de "dépliage", d'ouverture intérieure qui peut se faire presque malgré soi. Et si, de surcroît, cela pouvait donner l'envie à une jeune génération d'interprètes de s'emparer de ce répertoire pour violoncelle et piano, ou de le décliner avec d'autres instruments, pourquoi pas (on joue bien Bach au tuba ou à la harpe avec succès !), alors nous aurions le sentiment d'avoir un tout petit peu contribué à démocratiser ce magnifique répertoire.

Propos recueillis par CÉCILE COMBES

*"L'ancienne basse de viole, après avoir brillé à la cour et à la ville, à la fin du XVII^e siècle et au commencement de celui-ci, se vit préférer le violoncelle. [...] Elle périt d'orgueil [...] et fut trop heureuse de se retirer dans un petit sentier des Champs-Élysées, où elle a fait sa cinquantaine dans un silence perpétuel, et sans être regrettée d'aucun amateur."*¹

Le compositeur Michel Corrette eut ces mots cinglants pour commenter l'une des grandes batailles instrumentales du XVIII^e siècle qui opposa deux familles, celle des violes de gambe à celle des violons. Cette lutte fut fatale à la première et apporta à la seconde une nouvelle respectabilité.

Le chantre de la viole française

Marin Marais mourut en 1728, au moment où commençait à se mettre en place ce nouvel ordre musical, porté par le triomphe de la musique italienne et de la modernité.

À musicien exceptionnel, destin exceptionnel : né dans une famille de cordonniers du quartier Saint-Médard à Paris, Marais parvint, grâce à sa bonne étoile et un certain opportunisme, à se hisser jusqu'à la cour du roi Louis XIV. Son oncle Louis Marais, vicaire dans la riche paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois, avait repéré quelque talent chez ce jeune neveu qu'il fit entrer dans la réputée maîtrise de cette paroisse. On ne remercia jamais assez ce discret ecclésiastique qui fit ainsi, sans le savoir, un cadeau inestimable à la viole de gambe et à la musique ! Les maîtrises jouaient un rôle important dans la société corsetée d'Ancien Régime, en permettant aux gens modestes et méritants de gravir les échelons sociaux et d'avoir accès à une certaine éducation. Sous la houlette du très estimé François Chaperon, Marais, qui avait l'esprit aussi affûté que son archet, fit les bonnes rencontres au bon moment. Il se lia avec des camarades sur la fréquentation lui fut sans doute fort utile par la suite : le futur compositeur Michel-Richard de Lalande et François Lallouette, batteur de mesure du musicien le plus puissant du royaume, Jean-Baptiste Lully.

Il ne lui restait plus qu'à faire les rencontres les plus importantes de sa vie, celles de ses deux pères spirituels : Sainte-Colombe pour la viole, et Lully lui-même, qui l'initia à la direction d'orchestre, lui fit connaître le monde de l'opéra et l'aïda dans sa carrière, laquelle connut en effet un avancement rapide. Marais devint ainsi un homme aisé, père de dix-neuf enfants (!) dont certains furent eux-mêmes d'excellents musiciens. On louait partout ses talents de pédagogue et de compositeur. Les deux choses allaient de pair puisque c'est sans doute en voulant donner des pièces à jouer à ses élèves qu'il commença à écrire. À la fin du XVII^e siècle, il existait encore peu de répertoire soliste pour la viole. Marais conçut d'ailleurs ses cinq livres de viole comme une sorte de méthode, recommandant de jouer toutes ses pièces, en reprenant tout du début "à chaque quinzaine" !

Ce maître très apprécié du Tout-Paris, qui forma des violistes de renom comme Louis de Caix d'Hervelois ou Jacques Morel, s'appliqua à noter dans ses publications les coups d'archet, les ornements, les doigts de la main gauche avec une très grande précision, comme le fit François Couperin pour le clavecin. Il inventa pour cela tout une batterie de signes, les expliquant au fil des *avertissements* de ses livres et justifiant ainsi son désir profond d'entendre jouer sa musique comme il l'avait imaginée lui-même, ni plus ni moins.

Marais soigna le détail des "agrèments" car là se trouvait "*le sel mélodique qui assaisonne le chant et qui lui donne du goût sans lequel il serait fade et insipide. Il n'en faut ni trop ni trop peu*"², comme se plaisait à le rappeler Jean Rousseau, l'un de ses brillants élèves. Marais détailla les coups d'archet qui, loin d'être simples et monochromes, se décomposaient en *enflés* et *exprimés*, *arrêts sur le crin*, *redépôts*, afin de donner "*de l'âme aux pièces qui sans cela seraient trop uniformes*". L'émotion doit primer et Marais rejoint en cela François Couperin avec son fameux : "*Je préfère ce qui me touche à ce qui me surprend*."³ La découverte récente du manuscrit Villeneuve⁴ a apporté encore d'autres précisions sur le jeu de l'archet, vraisemblablement écrites par un élève de Marais, et montre qu'il a sans doute continué à évoluer après la mort du compositeur.⁵

1 Méthodes pour apprendre à jouer de la contrebasse à 3, à 4 et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée, nouvel instrument ajusté sur l'ancienne viole, utile au concert pour accompagner la voix et pour jouer des sonates... par M. Corrette, Paris, 1780.

2 Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris, 1687

3 Préface du *Premier livre de pièces de clavecin*, 1713

4 Manuscrit Villeneuve, *Gf. Rés. Vma ms. 94*, Bibliothèque nationale

5 cf. "The Villeneuve Manuscripts: a New Approach to Marin Marais" – Jonathan Dunford et François-Pierre Goy, *The Viola da Gamba Society Journal* vol. 14 (2020) <https://vdgs.org.uk/journal/Vol-14.pdf>

Marais mûrit son art au fil de ses publications et ses pièces de viole s'adaptent au goût du public. Les suites de danses, si nombreuses dans les premiers livres, laissent peu à peu la place à d'autres formes plus improvisées, moins conventionnelles. Parmi celles-ci, de très belles *pièces de caractère* dans le goût de François Couperin, comme *La Rêveuse*, ou *Le Badinage* (pages 5 et 15), qui ne sont pas sans évoquer l'art mélancolique du grand peintre Watteau. Le *Grand Ballet* du 3^e livre (page 7) est un témoin de la pratique de l'improvisation, chère à la musique baroque. Marais, rompu à cet art, le démontre brillamment avec l'un de ses chefs-d'œuvre, les *Couplets de Folies* (page 4). Cette suite de trente-deux variations, qui passe en revue toute la technique de viole, est-elle un défi que le violiste lance au violon en général et à Corelli en particulier ? La date de publication, en 1701, qui suit de peu celle de la *Follia* du célèbre violoniste, est sans doute loin d'être un hasard. Corelli avait conçu ses variations comme un morceau de bravoure mais on peut penser que les *Folies d'Espagne* de Marais vont encore plus loin, explorant une gamme de sentiments et d'*affetti* allant du *je-ne-sais-quoi* et du *presque-rien* au *furioso* le plus débridé sur un plus grand nombre de variations. Réponse triomphante de la famille des violes, qui sent sa fin approcher, à la famille des violons ? Marais ne semble pourtant pas tenir rancœur à la musique italienne puisqu'il publie en 1723 un curieux recueil de musique de chambre qui contient trois morceaux distincts, *La Gamme en forme de petit opéra*, pour la viole, *La Sonnerie de Sainte-Genève-du-Mont* pour le violon et la viole et enfin la *Sonate à la Marésienne* (page 14) pour le violon. Cette dernière est qualifiée de "*sonate*", terme dédié à la musique italienne et rare dans l'univers de Marais. Notre compositeur a-t-il fait preuve de malice ? Tout ceci ne serait-il qu'une boutade mise en scène pour se moquer des Italiens ? L'avertissement qui ouvre l'opus est en français, suivi d'une traduction en... italien ! Comme il se doit dans toute sonate, les mouvements sont notés à l'italienne avec les indications de tempo uniquement : le *très vivement* évoque un *presto*, le *gravement* un *adagio*. Mais sous son apparence ultramontaine, cette malicieuse sonate reste très "marésienne" et affiche fièrement un nombre de mouvements plus proche de la suite que de la sonate, quelques danses déguisées en embuscade et des italianismes un peu trop appuyés !

Une des plus étonnantes pièces de Marais est ce *Tableau de l'Opération de la Taille* du 5^e livre (page 9). Véritable musique à programme flanquée d'un petit texte qui commente l'événement, elle raconte l'une des opérations chirurgicales les plus pratiquées dans cette époque où la médecine est encore un théâtre, celui des saignées, des purges et des laïus en latin de cuisine des docteurs de Molière. Marais a subi lui-même en 1720 cette opération de la taille, très risquée et extrêmement douloureuse, au cours de laquelle on extrayait les pierres (calculs) de la vessie. Le compositeur témoigne de l'intensité du choc dans cette curieuse pièce de "théâtre musical" qui va *crescendo* jusqu'à l'extrême aigu lancinant de la viole (au-delà de la touche !), avant de "*perdre quasi la voix*" devant l'atrocité de cette éviscération sans anesthésie.

Marais au clavier ?

Marais est un touche-à-tout qui ne s'est pas limité à l'univers de la viole. Il s'est brillamment illustré dans la musique de chambre, dans des œuvres religieuses et des idylles dramatiques – aujourd'hui malheureusement perdues –, et il nous laisse quelques splendides opéras. S'il n'a rien écrit pour le clavecin, un des instruments pourtant les plus en vogue à l'époque, il n'a toutefois pas manqué de suggérer aux musiciens que ses œuvres pour viole pouvaient être jouées telles quelles au clavier seul. Témoin de cette pratique de l'époque, *Le Badinage* extrait du Livre IV de ses *Pièces de viole*, joué ici au piano.

Marais redécouvert

Clavecin et viole se sont éteints au cours du XVIII^e siècle pour réapparaître cent ans plus tard, objets de curiosité nimbés d'un certain mystère. Beaucoup de compositeurs du début du XX^e siècle connaissaient les œuvres de François Couperin ou de Jean-Philippe Rameau pour le clavecin. On les jouait alors souvent au piano, mais aussi parfois sur les nouveaux clavecins Pleyel conçus par Wanda Landowska. La redécouverte de la musique pour viole s'est faite à la même époque par le truchement des violoncellistes. Certains ont même poussé la recherche du son original jusqu'à tenter de jouer une vraie viole. Dans les duos de l'époque, on peut citer le pianiste Louis Diémer, qui accompagna au clavecin le violoncelliste Jules Delsart. Ce dernier avait équipé sa viole de cordes sympathiques, sans doute pour faire plus... baroque ! N'ayant pas d'enregistrements du XVIII^e siècle, il était difficile pour ces pionniers de la musique ancienne de se faire une idée du son original des instruments. Les premiers essais semblent avoir dérouté les violoncellistes, surpris par cette viole au timbre

délicat et voilé, contrastant avec le son plein et brillant du violoncelle. Ainsi la viole, appréciée pour ses qualités sonores jugées exceptionnelles au ^{xvii}^e, ne plaisait plus dans la société du début du ^{xx}^e, qui avait d'autres critères esthétiques. En témoigne le luthier et violoncelliste Auguste Tolbecque (1830-1919), passionné par les instruments "anciens", qui trouvait à la viole un son aigre de "*guimbarde*" ! Beaucoup pensaient que plutôt que de s'échiner à tirer des miaulements ingrats de l'instrument, mieux valait le monter directement en violoncelle avec quatre cordes accordées en quintes et un manche dégarni de frettes⁶ : ce nouvel hybride paraissait à Tolbecque une excellente solution pour allier "*l'enchantement des oreilles au plaisir des yeux*" (sic !). Depuis, l'idée de jouer Marin Marais au violoncelle a fait son chemin. Elle demande cependant au musicien un savant travail d'adaptation pour plier le violoncelle aux nombreux accords qui parsèment les partitions. Marais avait d'ailleurs envisagé, dans l'avertissement du recueil de 1723⁷ la possibilité de remplacer la viole par le violoncelle, en supprimant les accords pour ne garder que la note supérieure.⁸ Le compositeur, qui a toujours défendu l'idée de jouer les pièces de viole sur d'autres instruments, aurait sans aucun doute été intéressé de les entendre sonner dans cette belle version pour violoncelle et piano.

FLORENCE BOLTON

⁶ Le compositeur Michel Corrette propose déjà cette solution dans son traité de 1781 – cf. note 1 – avec la "*viole d'Orphée*" ou comment recycler une vieille viole de gambe démodée en un bel ersatz de violoncelle ! D'une manière générale, habitude est prise dès la deuxième moitié du ^{xviii}^e siècle de recouper les violes en violoncelles, en retaillant le manche et la caisse et en les accordant en quintes.

⁷ *La Gamme et autres morceaux de symphonie pour le violon, la viole et le clavecin*, Paris, 1723.

⁸ "Au défaut de la viole, on peut se servir d'un second dessus de violon ou d'un violoncelle, et quoi qu'il se rencontre des accords pour la viole, on peut les supprimer en prenant toujours la note supérieure, mais si celui qui joue la partie de viole sur le violon ou violoncelle peut en faire quelques-uns, cela sera encore mieux."

Jean-Guihen, you have given concerts and devised musical projects with Alexandre for many years now. How did the two of you come to conceive this idea of transcribing Marin Marais's *pièces de viole* for cello and piano?

It came above all from our consuming passion for this music! The Baroque repertory in general has always stimulated our imaginations: Alexandre devoted his first harmonia mundi recording to Rameau's *Nouvelles Suites de clavecin* played on a modern piano; I was immersed from childhood in Nikolaus Harnoncourt's period-instrument recordings, and my spontaneous interest in 'sonic oddities' led to an increased interest in the techniques of playing early instruments.

Within that musical tradition, the pieces for viol present a succession of radiant, extremely refined, concentrated worlds, in which invention and precision go hand in hand with playfulness, gourmet pleasure, an affinity with transcendence, with dance, with inspired sensuality. The expressive range of the instrument, brought to such a degree of perfection, sweeps us away on a journey into a world of rich textures and emotions that is utterly fascinating to investigate.

Quite aside from our fascination with the lyricism of this musical universe, we were obviously aware that there was an inherent paradox in our project of transcription, since a large part of the unique character of these pieces rests on the sonic and idiomatic characteristics of the viola da gamba, on its unique 'colour'. Yet in spite of that, this music is so beautiful that we didn't want to abandon the idea of performing it, and this project was a response to a compelling urge, for both Alexandre and myself: to lead our instruments on a new exploration of less predictable territories, far from the stereotypes commonly attached to the cello and the piano. We therefore started out from our veneration for this repertory, with the aim of distilling its 'spirit', in order to bring it to life on another instrument.

And just how did you establish that delicate balance between fidelity to the splendour of the repertory on the one hand, and inventive power on the other?

I think it might perhaps be more revealing to give you a concrete example. When I was preparing for this recording – for *La Rêveuse* especially – I tried to find on my cello the high harmonics of the viol, which are so important and which give this music such a moving feeling of fragility and transparency. As I explored the possibilities, I sensed that I had to be less controlling, to accept the emergence of another sound, different from the sound of the viol, and imbued with a different kind of depth. Respect for 'character' prevailed over 'pure imitation'. It's precisely at that tenuous border between respect for the repertory and inventive freedom, when you place yourself at the service of the radiant strength of Marin Marais's music, to which the modern instrument and the performer submit, that 'something else' can reveal its presence

Could you give us other concrete examples of this process of transposition? What other positions were you led to adopt?

We started out with a figured bass, realised with a view to the instrument chosen: lute, harpsichord or viol. We wanted the piano to sound almost like a new instrument . . . And in fact, at times, in the way he plays a succession of notes, Alexandre, by a fascinating sleight of hand, manages to make us hear the timbre of the lute.

Getting as close as possible to the flesh and the bone structure of the viol's language in Marais's output enabled us to imagine, through transposition to our modern instruments, a whole playing style replete with interweaving phrasings, with deep and sometimes playful rapports. In some variations of *Les Folies d'Espagne* or movements of the Suite in A minor, Alexandre even allowed himself some subtle countermelodies, like discreet nods to the twentieth-century repertory (and to Poulenc in particular). In the end, this degree of licence seemed to us to be quite faithful to the spirit of freedom that blows through the whole Baroque era.

For my part, I was generally playing the viol line, which meant making many choices in the arrangements. I constantly had to ask myself whether I was choosing the solution that would best embody the music in this new voice. It's often not possible to play double stops on the viol in the same way as on the cello, and so you need to invent different chords or simply accept that you can't perform chords at all, as Marais actually suggested in the preface to his collection published in 1723. In any case, the piano is there to supply the harmony at all times.

The question of vibrato also arose: the viol has different expressive resources for the left hand (including a vibrato which is realised with two fingers and produces a very special vibration). It's impossible to reproduce this intensity and quality of vibration exactly without frets on the instrument. So I had to experiment with a lot of different modes of expression, including a tight vibrato, combined with a bow pressure that seemed to come as close as possible to this characteristic effect.

What do you hope the release of this new disc can achieve?

Ideally, if these transpositions could open up the space for a new listening experience, encourage listeners to 'let go' physically and emotionally of their accustomed benchmarks, in order to draw on other resources within themselves and allow a new imagination to emerge, we would already be very pleased. . . There's a genuine process of 'unfolding', of opening out our inner being, that can be achieved almost in spite of ourselves. And if, in addition, this could spur a young generation of performers to take up this music on cello and piano, or indeed to play it on other instruments (and why not? after all, people perform Bach successfully on the tuba or the harp!), then we would have the feeling we've contributed in our modest way to democratising this magnificent repertory.

Interviewer: CÉCILE COMBES
Translation: Charles Johnston

*'The old bass viol, following a brilliant career at court and in the city, saw at the end of the seventeenth century and the beginning of this one that the public now preferred the cello. . . . It perished of pride . . . and was all too happy to retire to a little path on the Elysian Fields, where it spent fifty years in perpetual silence and without being missed by any music lover.'*¹

It was in these scathing words that the composer Michel Corrette commented on one of the great instrumental battles of the eighteenth century, which pitted the viol family and the violin family against each other. Their struggle was fatal to the former and conferred a new respectability on the latter.

The champion of the French viol

Marin Marais died in 1728, just as, driven by the triumph of Italian music and modernity, this new musical order favouring the violin family was beginning to take hold.

His exceptional musical qualities earned him an exceptional destiny: born into a family of shoemakers in the Saint-Médard district of Paris, Marais succeeded, by dint of good luck and a certain opportunism, in rising all the way to the court of King Louis XIV. His uncle Louis Marais, a curate of the wealthy parish of Saint-Germain-l'Auxerrois, had detected signs of talent in this young nephew, whom he arranged to have admitted to his parish's renowned *maîtrise* (choir school). We can never be grateful enough to this discreet clergyman, who thereby unwittingly made an invaluable gift to the viola da gamba and to music in general! The *maîtrises* played an important role in the rigid society of the Ancien Régime, allowing deserving boys of modest origin to climb the social ladder and gain access to a certain education. Under the guidance of the school's well-regarded *maître de musique* François Chaperon, Marais, whose mind was as keenly honed as his skill with the bow, made the right connections at the right time. He befriended two fellow musicians whose society doubtless proved very useful to him later on: the future composer Michel-Richard de Lalande and François Lallouette, who became *batteur de mesure* ('time-beater' at the Opéra) to the most powerful musical figure in the kingdom, Jean-Baptiste Lully.

All that remained was for him to meet the most important figures of his life, his two spiritual fathers: Sainte-Colombe for the viol, and Lully himself, who trained him as a conductor, introduced him to the world of opera, and helped him in his career, which made swift progress. Marais became a man of means, the father of nineteen children (!), some of whom were themselves excellent musicians. His talents as teacher and composer were universally praised. Indeed, the two things went hand in hand, since it was probably his wish to give his pupils pieces to play that prompted him to start composing. At the end of the seventeenth century, there was still little solo repertory for the viol. In fact, Marais conceived his five *livres de pièces de viole* as a sort of method, recommending that his pieces should be played in their entirety, starting again from the beginning 'every fortnight'!

This master, who was highly esteemed by the Parisian public and trained such renowned violists as Louis de Caix d'Hervelois and Jacques Morel, took pains to mark the bow strokes, ornaments and left-hand fingerings with great precision in his publications, just as François Couperin did with his harpsichord books. He invented a whole array of signs for this purpose, explaining them in the prefaces to his *livres de viole* and justifying this by his intense desire to hear his music played as he had imagined it himself, no more and no less.

Marais took such great care over the *agrément*s (ornaments) because therein lay 'the melodic salt that seasons the melody and gives it flavour, without which it would be bland and insipid. One needs neither too much nor too little of it', as Jean Rousseau, himself a pupil of Marais, liked to point out.² Marais detailed the bow strokes, which, far from being simple and monochrome, were broken down into *enflés* and *exprimés* (both types of expressive swell), *arrêts sur le crin* (pauses on the bow hair) and *redépars* (restarts), in order to bestow 'feeling on pieces that would otherwise be too uniform'. Emotion must take precedence, and in this Marais

agreed with François Couperin's famous remark: 'I prefer what touches me to what surprises me.'³ The recent discovery of the Villeneuve Manuscript⁴ has provided further details of bowing technique, most likely written down by a pupil of Marais, and shows that it probably continued to develop after the composer's death.⁵

Marais's art matured from one publication to the next, and his viol pieces were adjusted to fit public taste. The dance suites so frequent in the early books gradually made way for other forms, more improvisatory and less conventional. These include some very fine *pièces de caractère* in the style of François Couperin, such as *La Rêveuse* and *Le Badinage* (tracks 5 and 15), which sometimes call to mind the melancholy art of the great painter Watteau. The *Grand Ballet* of the third book (track 7) bears witness to the practice of improvisation, so central to Baroque music. Marais shows his experience in this skill to brilliant effect in one of his masterpieces, the *Couplets de Folies* (track 4). Is this set of thirty-two variations, which runs the full gamut of viola da gamba technique, a challenge set by the violist to the violin in general and to Corelli in particular? The date of publication (1701), which follows hard on the heels of the famous violinist's *La Follia* (1700), is probably far from coincidental. Corelli conceived his variations as a bravura piece, but Marais's *Folies d'Espagne* arguably goes even further, exploring a range of sentiments and *affetti* from the most impalpable nuances (*Le Je-ne-sais-quoi* et *le Presque-rien*, to borrow the terms of Vladimir Jankélévitch) to the most unbridled *furioso*, over a larger number of variations. Is this a triumphant response of the viol family, which sensed its end was nigh, to the violin family? Yet Marais does not seem to have borne any grudge against Italian music, since in 1723 he published a curious collection of chamber music comprising three separate pieces, *La Gamme en forme de petit opéra* for viol, *La Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont* for violin and viol, and finally the *Sonate à la Marésienne* (track 14) for violin. The last-named is described as a 'sonata', a term generally reserved for Italian music and rare in Marais's world. Was our composer being mischievous? Was the whole thing just an elaborate joke to make fun of the Italians? The preface that opens the set is in French, followed by a translation into . . . Italian! As befits any sonata, the movement titles are marked after the Italian fashion, consisting of tempo indications only: the *très vivement* suggests it is the equivalent of a presto, the *gravement* of an adagio. But beneath its Italianate surface, this impish sonata remains eminently 'Marésien' and proudly sports a number of movements closer to a suite than to a sonata, with a few disguised dances lurking in the shadows and several Italianisms that are rather too heavily underlined to be taken at face value!

One of the most surprising pieces Marais wrote is *Le Tableau de l'Opération de la Taille* from the fifth book (track 9). This is genuine programme music, accompanied by a brief text commenting on the event in question. It recounts one of the surgical operations most widely performed at a time when medicine was still a theatre in the literal sense, with the scenes of bloodletting, purging and long-winded speeches in dog Latin familiar to us from Molière's doctors. Marais himself underwent the risky and extremely painful operation of *la taille* (literally, 'the incision'), in which stones (calculi) were removed from the bladder, in 1720. The composer testifies to the intensity of the shock it produced in this quirky piece of 'musical theatre' which rises in a crescendo to the searing top register of the viol (beyond the fingerboard!), before 'almost losing its voice' (*Icy l'on perd quasi la voix*, says the score) at the atrocity of having one's abdomen ripped open without anaesthetic.

Marais on the keyboard?

Marais was a jack-of-all-trades who did not limit himself to the world of the viol. He excelled in chamber music, but also in sacred works and dramatic idylls (now unfortunately lost), and left us some splendid operas. Although he did not write anything for the harpsichord, one of the most fashionable instruments of the time, he did suggest to musicians that his works for viol could be played unchanged on a solo keyboard instrument. *Le Badinage* from Book IV of his *Pièces de viole*, performed here on the piano, illustrates this contemporary practice.

1 Michel Corrette, *Méthodes pour apprendre à jouer de la contrebasse à 3, à 4 et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée, nouvel instrument ajusté sur l'ancienne viole, utile au concert pour accompagner la voix et pour jouer des sonates* . . . (Paris: 1780).

2 Jean Rousseau, *Traité de la viole* (Paris: 1687).

3 Preface to the *Premier Livre de pièces de clavecin* (Paris: 1713).

4 Villeneuve Manuscript, Gf. Res. Vma ms. 94, Bibliothèque Nationale de France.

5 See Jonathan Dunford and François-Pierre Goy, 'The Villeneuve Manuscripts: A New Approach to Marin Marais', *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 14 (2020), available online at <https://vdgs.org.uk/journal/Vol-14.pdf>.

Marais rediscovered

The harpsichord and the viol died out in the eighteenth century, only to reappear a hundred years later as objects of curiosity, shrouded in a certain mystery. Many composers of the early twentieth century knew the harpsichord works of François Couperin and Jean-Philippe Rameau. These were often played on the piano, but sometimes also on the new Pleyel harpsichords designed by Wanda Landowska. At this same time, cellists rediscovered music for the viol. Some even went so far as to try to play an actual viol. Among the duos of the day, the pianist Louis Diémer accompanied the cellist Jules Delsart on the harpsichord. Delsart had equipped his viol with sympathetic strings, no doubt to make it more . . . Baroque! With no recordings from the eighteenth century to help them, it was difficult for these pioneers of early music to get an idea of the original sound of the instruments. The first attempts seem to have disconcerted cellists, who were surprised by the delicate, veiled timbre of the viol, which contrasts with the full, brilliant sound of the cello. Hence the viol, once appreciated for its sound qualities which the seventeenth century had regarded as outstanding, was no longer to the taste of early twentieth-century society, which had different aesthetic criteria! This is exemplified by the luthier and cellist Auguste Tolbecque (1830-1919), who was passionately interested in 'early' instruments and thought the viol had a shrill sound reminiscent of the 'Jew's harp' (*guimbarde*)! Many contemporaries took the view that, rather than struggling to draw an ungrateful mewling tone out of the instrument, it would be better to set it up as a cello with four strings tuned in fifths and a neck devoid of frets:⁶ this new hybrid seemed to Tolbecque to be an excellent solution for combining 'the enchantment of the ears with the pleasure of the eyes' (*sic*)! Since then, the idea of playing Marin Marais on the cello has gained ground. However, this requires the musician to make skilful adjustments to permit the cello to cope with the numerous chords scattered throughout the scores. Indeed, Marais, in the preface to his 1723 collection,⁷ had envisaged the possibility of replacing the viol by the cello, by deleting the chords and retaining only their top note.⁸ The composer, who always championed the idea of playing his viol pieces on other instruments, would undoubtedly have been interested to hear them performed in this splendid version for cello and piano.

FLORENCE BOLTON

Translation: Charles Johnston

⁶ Michel Corrette had already proposed this solution in his treatise of 1780 (cf. note 1), with the 'viole d'Orphée', which might be termed 'how to recycle an old, outmoded viola da gamba into a fine ersatz cello'. Generally speaking, from the second half of the eighteenth century onwards, viols were altered for use as cellos by reshaping the neck and body and tuning them in fifths.

⁷ *La Gamme et autres morceaux de symphonie pour le violon, la viole et le clavecin* (Paris: 1723).

⁸ 'In the absence of the viol, a second violin or a cello may be used, and although chords occur for the viol, they can be removed by always taking the highest note; however, if the person playing the viol part on the violin or cello can manage some of them, that will be even better.'

Jean-Guihen, seit vielen Jahren treten Sie zusammen mit Alexandre auf und führen mit ihm musikalische Projekte durch. Wie kam es zu diesem gemeinsamen Wunsch, Gamenstücke von Marin Marais für Cello und Klavier zu bearbeiten?

Die Idee entstand vor allem aus unserer leidenschaftlichen Liebe zu dieser Musik heraus... Unsere Vorstellungswelt war schon immer vom Barockrepertoire inspiriert: Die erste Einspielung von Alexandre für harmonia mundi waren die *Nouvelles Suites* von Rameau, gespielt auf einem modernen Flügel. Und ich bin seit meiner Kindheit mit den Aufnahmen von Nikolaus Harnoncourt vertraut, die er mit historischen Instrumenten gemacht hat; die Fremdartigkeit der Klänge weckte meine Neugier und führte zu einem gesteigerten Interesse an den Techniken, die beim Spiel auf alten Instrumenten anzuwenden sind.

Innerhalb dieser Musiktradition sind die Gamenstücke eine eigene Welt von großer Strahlkraft, äußerst raffiniert und dicht. Fantasie und Präzision sind Teil des Spiels, treffen mal auf Schwelgerei, mal stehen sie in Verbindung mit Transzendenz, Tanz oder inspirierter Sinnlichkeit. Wenn die expressive Bandbreite des Instruments zu einem so hohen Grad an Perfektion getrieben wird, führt sie uns in eine Welt, die aus den vielfältigsten Texturen und Emotionen besteht, und es ist sehr spannend, sich dafür zu verausgaben.

Abgesehen von unserer Faszination für den Lyrisismus dieses musikalischen Universums, waren wir uns natürlich bewusst, dass dieses Projekt auch mit einem Paradox einhergeht, denn ein großer Teil des einmaligen Wesens dieser Stücke beruht auf den klanglichen und idiomatischen Eigenarten der Gambe, auf ihrer unvergleichlichen „Farbe“. Diese Musik ist von einer solchen Schönheit, dass wir auf sie nicht verzichten wollten, und außerdem entsprach das Vorhaben einem dringenden Anliegen sowohl von Alexandre als auch von mir: Wir wollten mit unseren Instrumenten erneut ein unbekanntes Terrain erkunden, abseits der Stereotypen, die ihnen normalerweise anhaften. Grundlage war also unsere Verehrung für dieses Repertoire, und dann ging es darum, seinen „Geist“ herauszuarbeiten, um ihm auf einem anderen Instrument zum Leben zu verhelfen.

Wie konnte denn dieses heikle Gleichgewicht zwischen Treue zu einem herrlichen Repertoire und eigener Fantasie hergestellt werden?

Vielleicht lässt sich das anhand eines konkreten Beispiels erläutern. Bei der Vorbereitung dieser Aufnahme versuchte ich – vor allem in *La Réveuse* –, auf meinem Cello die hohen Obertöne der Gambe zu finden; sie sind äußerst wichtig und verleihen dieser Musik eine Zerbrechlichkeit und Transparenz, die sehr bewegend ist... Indem ich die Möglichkeiten auslotete, fühlte ich, dass ich loslassen muss, um zu akzeptieren, dass ein Klang entsteht, der sich von dem der Gambe unterscheidet und Ausdruck einer anderen Art von Tiefe ist. Die Ehrfurcht vor dem „Charakter“ war stärker als die „reine Nachahmung“. Genau an dieser Schwelle zwischen Achtung des Repertoires und der eigenen Vorstellung, und indem wir uns stets in den Dienst von Marin Marais' Werken und ihrer außergewöhnlichen Wirkung stellen, vor der sich das moderne Instrument und der Interpret verbeugen, kann sich „etwas Anderes“ offenbaren.

Könnten Sie uns weitere konkrete Beispiele zu der Vorgehensweise geben? Von welchen Entscheidungsgrundlagen haben Sie sich leiten lassen?

Ursprünglich sind wir von einem bezifferten Bass ausgegangen, wie er je nach Instrument – Laute, Cembalo oder Gambe – ausgeführt werden sollte. Wir wünschten uns, dass der Flügel fast wie ein neues Instrument klingt... Und tatsächlich gelingt es Alexandre mit seiner Manier, die Noten aufeinander folgen zu lassen, einen Lautenklang herzustellen – das mutet fast wie ein faszinierender Zaubertrick an.

Indem wir uns so weit wie möglich der Substanz und der Konstruktion der Sprache der Gambe bei Marin Marais näherten, gelang uns über die Transkription auf unseren modernen Instrumenten ein von geistiger Vernetzung und tiefer, zuweilen augenzwinkernder Übereinstimmung geprägtes Spiel. Bei gewissen Variationen der *Folies d'Espagne* oder in gewissen Sätzen der *Suite* in a-Moll erlaubte sich Alexandre feine Nebestimmen ebenso wie viele diskrete Anspielungen an das Repertoire des 20. Jahrhunderts (vor allem an Poulenc). Wir haben uns dies erlaubt, weil es uns letztlich dem freiheitlichen Geist zu entsprechen schien, der durch die Barockzeit weht.

Was mich betrifft, so habe ich die meiste Zeit den Part der Gambe übernommen, was bedeutete, dass ich hinsichtlich der Umsetzung zahlreiche Entscheidungen treffen musste. Es galt stets, sich Gedanken darüber zu machen, wie vorzugehen sei, damit sich die Musik in dieser neuen Stimme optimal verkörpern kann. Die Doppelgriffe auf der Gambe können oft nicht eins zu eins auf dem Cello realisiert werden, man muss also andere Akkorde erfinden oder ganz einfach akzeptieren, dass sie nicht gespielt werden, wie dies übrigens Marin Marais im Vorwort seiner 1723 publizierten Sammlung vorschlägt. Der harmonische Fortgang ist in jedem Fall gewährleistet, dafür sorgt der Flügel.

Auch die Frage des Vibratos hat sich gestellt: Bei der Gambe hat die linke Hand verschiedene Ausdrucksmittel, darunter ein Vibrato, das mit Hilfe von zwei Fingern gemacht wird, wodurch eine ganz spezielle Vibration entsteht. Es ist unmöglich, die Intensität und Qualität einer solchen Vibration ohne Bundstäbchen genau zu reproduzieren. Ich musste also viele verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten ausprobieren, auch ein verdichtetes Vibrato, und dazu gehört auch die Arbeit am Bogendruck, um diesem charakteristischen Effekt möglichst nahe zu kommen.

Was wünscht man Ihnen zum Erscheinen dieser neuen CD?

Idealerweise kann diese Bearbeitung den Weg zu einem neuen Hören öffnen, den Hörer dazu animieren, durch die gewonnenen Orientierungspunkte physisch und emotional loszulassen und aus sich selbst andere Kräfte zu schöpfen sowie eine neue Vorstellungswelt entstehen zu lassen – damit wären wir schon sehr zufrieden... Es geht wirklich darum, an einer Entfaltung, einer inneren Öffnung zu arbeiten, die auch fast ungewollt vonstattengehen kann. Und wenn darüber hinaus eine junge Generation von Interpreten Lust bekommt, sich dieses Repertoire für Cello und Klavier anzueignen oder es auch auf anderen Instrumenten zu spielen – warum auch nicht, man interpretiert ja auch sehr erfolgreich Bach auf der Tuba oder auf der Harfe! –, dann dürfen wir das Gefühl haben, ein ganz klein wenig dazu beigetragen zu haben, diese wunderbare Musik zu demokratisieren.

Das Gespräch führte CÉCILE COMBES.
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

„Nachdem sich die alte Bassviola am Hof und in der Stadt hervorgetan hatte, verlor sie am Ende des 17. und am Anfang dieses Jahrhunderts zugunsten des Violoncellos an Bedeutung. Ihr Hochmut brachte sie um, und sie zog sich nur allzu gern auf einen kleinen Pfad in den Elysischen Gefilden zurück, wo sie fünfzig Jahre in fortwährender Ruhe zubachte und ohne dass irgendein Musikliebhaber ihr nachtrauerte.“¹

Mit diesen bissigen Worten kommentierte der Komponist Michel Corrette einen dieser großen Kämpfe, die im 18. Jahrhundert im Bereich der Instrumentalmusik ausgefochten wurden und in dem sich zwei Familien von Streichinstrumenten gegenüberstanden: die der Gambe und die der Violine. Der Streit endete für die erste unglücklich, und die zweite kam zu neuen Ehren.

Der Star der französischen Viola

Marin Marais starb 1728, gerade in dem Moment, als sich, angeschoben vom Triumph der italienischen Musik und des modernen Zeitgeists, diese neue musikalische Ordnung etablierte.

Als außergewöhnlicher Musiker gebührte ihm ein außergewöhnliches Schicksal: In eine Schusterfamilie im Pariser Stadtteil Saint-Médard hineingeboren, gelang es Marais mit viel Glück und einem gewissen Opportunismus, sich bis an den Hof von König Ludwig XIV. hochzuarbeiten. Sein Onkel Louis Marais, der Vikar in der reichen Kirchgemeinde von Saint-Germain-l'Auxerrois war, erkannte das Talent seines jungen Neffen und sorgte dafür, dass dieser in die renommierte Singschule (*maîtrise*) dieser Gemeinde eintreten durfte. Niemals wird man dem dezenten Kleriker genug danken können für das unschätzbare Geschenk, das er damit, ohne es zu wissen, der Gambe und der Musik gemacht hat! Die Singschulen spielten in der restriktiven Gesellschaft des Ancien Régime eine bedeutende Rolle, denn sie ermöglichten es den verdienstvollen Jungen einfacher Herkunft, eine gewisse Bildung zu erlangen und in höhere soziale Stufen aufzusteigen. Angeleitet von dem berühmten François Chappéron, ging Marais, dessen Verstand so scharf war wie sein Bogen gewandt, die richtigen Verbindungen zur richtigen Zeit ein. Er freundete sich just mit den Kameraden an, die sich für ihn als nützlich erweisen sollten: Das waren der zukünftige Komponist Michel-Richard Delalande und François Lallouette, der später für den mächtigsten Musiker des Königreichs, Jean-Baptiste Lully, den Takt schlug.

Nun brauchte er nur noch die für sein Leben entscheidenden Begegnungen zu machen, nämlich die mit seinen beiden Wegbereitern Sainte-Colombe (für das Gambenspiel) und Lully selbst. Letzterer bildete ihn zum Orchesterdirigenten aus, erschloss ihm die Welt der Oper und unterstützte ihn bei seiner steilen Karriere. Marais wurde zu einem vermögenden Mann und Vater von neunzehn (!) Kindern, von denen einige ebenfalls hervorragende Musiker wurden. Seine Talente als Pädagoge und Komponist wurden allgemein gelobt. Die eine Aktivität ging mit der anderen einher, denn dass er zu komponieren begann, hatte zweifellos damit zu tun, dass er Stücke brauchte, die er seinen Schülern vorlegen konnte. Am Ende des 17. Jahrhunderts war das Viola-Repertoire ja noch klein. Marais konzipierte übrigens die fünf Bände seiner Gambenstücke als eine Art Schule und empfahl, sie alle zu spielen und immer nach jeweils vierzehn Tagen wieder von vorne zu beginnen!

Dieser in ganz Paris hochgeschätzte Meister, der so renommierte Gambisten wie Louis de Caix d'Hervelois und Jacques Morel ausbildete, bemühte sich, in seinen Publikationen die Bogenstriche, Verzierungen und die Fingersätze der linken Hand mit höchster Präzision anzugeben, genau wie das François Couperin in seinen Cembalostücken tat.

Zu diesem Zweck erfand er eine ganze Reihe von Zeichen, die er im jeweiligen Vorwort seiner Bücher erläuterte und nachdrücklich mit dem Wunsch verband, dass seine Musik genau so gespielt werde, wie er sie sich ausgedacht hatte, und nicht anders.

Marais verwandte viel Sorgfalt auf die „agréments“, die Verzierungen, denn wie sein Schüler Jean Rousseau immer wieder hervorhob, sind sie „das melodische Salz, das den Gesang würzt und ihm Geschmack verleiht,

ohne den er fade und schal wäre. Es braucht davon nicht zu viel und nicht zu wenig“². Er beschrieb die Bogenstriche genau, die weder einfach noch eintönig sein sollten, sondern auf unterschiedliche Art zu führen waren: *enflés* (anschwellend), *exprimés* (mit Druck), *arrêts sur le crin* (Pausen auf dem Bogenhaar) und *redépars* (wieder in Gang kommen). Damit sollte „den Stücken eine Seele gegeben werden“, denn „ohne sie wären sie zu gleichartig“. Die Emotion musste dominieren, und damit stimmte Marais mit François Couperin und dessen berühmtem Ausspruch überein: „Ich ziehe das vor, was mich berührt, und nicht das, was mich überrascht.“³ In dem jüngst entdeckten „Villeneuve-Manuskript“⁴ sind weitere Erläuterungen zum Umgang mit dem Bogen zu finden. Sie stammen wahrscheinlich von einem Schüler Marais' und zeigen, dass sich die Bogentechnik nach dem Tod des Komponisten wohl noch weiterentwickelt hat.⁵

Mit jeder Publikation gewann Marais' Kunst an Reife, und er passte sich mit seinen Gambenstücken dem Geschmack des Publikums an. Die Tanzsuiten, die in den ersten Bänden noch zahlreich vorhanden sind, wurden allmählich von anderen, mehr improvisierten und weniger konventionellen Formen abgelöst: Zu nennen sind etwa die wunderschönen *pièces de caractère* im Stil von François Couperin wie *La Rêveuse* oder *Le Badinage* (Track 5 und 15), die ein wenig an die melancholische Kunst des großen Malers Watteau erinnern. Das *Grand Ballet* aus dem dritten Buch (Track 7) ist ein Beispiel für die in der Barockzeit beliebte Praxis der Improvisation. Mit dieser Kunst war Marais bestens vertraut, und wie effektiv sie sein konnte, zeigt sich in einem seiner Meisterwerke, den *Couplets de Folies* (Track 4). Wollte der Gambist mit diesen 32 Variationen, in denen alle Techniken des Gambenspiels zur Anwendung kommen, die Violine im Allgemeinen und Corelli im Besonderen herausfordern? Dass die Publikation des Werks auf die der *Follia* des berühmten Violinisten folgte, dürfte kein Zufall sein. Corelli wollte mit seinen Variationen ein Bravourstück schaffen, doch Marais' *Folies d'Espagne* gehen womöglich noch weiter, weisen sie doch bei einer größeren Anzahl Variationen eine Fülle von Gefühlen und *affetti* auf, die vom *je-ne-sais-quoi* und dem *presque-rien* bis zu einem höchst ungezügelten *furioso* reichen. Triumphierende Replik der Gambenfamilie, die ihr nahes Ende spürt, in Richtung der Violinenfamilie? Dass Marais gegen die italienische Musik keinen Groll gehegt hat, lässt sich aus einem 1723 veröffentlichten, merkwürdigen Werk für Kammermusik schließen, das aus den folgenden drei ganz unterschiedlichen Stücken besteht: *La Gamme en forme de petit opéra* für Gambe, *La Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont* für Violine und Gambe sowie die *Sonate à la Marésienne* für Violine (Track 14). Die Gattungsbezeichnung „Sonate“ kann der italienischen Musik zugeordnet werden und kommt sonst in Marais' Welt kaum vor. Sollte der Komponist sich hier eine kleine Boshaftigkeit geleistet haben? Und sollte das Ganze nur ein geistreicher Scherz sein, mit dem er sich über die Italiener lustig machen wollte? Das Vorwort zu der Sammlung ist in französischer Sprache, die folgende Übersetzung ist – italienisch! Wie bei einer Sonate üblich, sind die Satzbezeichnungen in italienischer Manier notiert und bestehen nur aus Tempobezeichnungen: *très vivement* steht für ein *Presto*, *gravement* für ein *Adagio*. Selbst wenn diese schalkhafte Sonate den Anschein erweckt, den Regeln orthodox zu folgen, so bleibt sie doch ein für Marais typisches Werk, „marésienne“ eben, in der der Komponist unbekümmert Sätze gestaltete, die der Suite näher sind als der Sonate, dazu einige Tänze als versteckte Fallen und Italianismen, die ein bisschen sehr dick aufgetragen sind!

Eines der eigenartigsten Werke von Marais ist das *Tableau de l'Opération de la Taille* im fünften Buch (Track 9). Es handelt sich um veritable Programmmusik, wobei ein kurzer Begleittext das Geschehen kommentiert: Berichtet wird von einem der häufigsten chirurgischen Eingriffe jener Zeit, als die Medizin noch ein Schauspiel war, dessen Handlung sich um Aderlass und das Abführen drehte und in dem die Doktoren wie bei Molière wortreiche Erklärungen auf Küchenlatein abgaben. Marais selbst musste sich 1720 dieser „opération de la taille“ unterziehen, diesem sehr riskanten, äußerst schmerzhaften Eingriff, bei dem Blasensteine entfernt wurden. Auf drastische Weise schildert der Komponist die qualvolle Erfahrung in diesem eigentümlichen „Musiktheater“, das mit einem *crescendo* bis zur beißenden Höhe der Gambe (über das Griffbrett hinaus!) verläuft, bevor fast die Stimme verloren geht („on perd quasi la voix“) angesichts dieses grauenvollen Bauchschnitts ohne Narkose.

² Jean Rousseau: *Traité de la viole*, Paris, 1687

³ Vorwort zum *Premier livre de pièces de clavecin*, 1713

⁴ Manuscrit Villeneuve, Gf, Rés. Vma ms. 94, Bibliothèque nationale de France

⁵ Siehe Jonathan Dunford und François-Pierre Goy: *The Villeneuve Manuscripts: a new approach to Marin Marais* in: *The Viola da gamba society Journal*, vol. 14 (2020)

¹ Michel Corrette: *Méthodes pour apprendre à jouer de la contrebasse à 3, à 4 et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée, nouvel instrument ajusté sur l'ancienne viole, utile au concert pour accompagner la voix et pour jouer des sonates etc.*, Paris, 1780

Marais an der Tastatur?

Marais war ein Tausendsassa, der sich nicht auf die Welt der Gambe beschränken wollte. Er tat sich auch im Bereich der Kammermusik, mit sakralen Werken und „idylles dramatiques“ hervor, deren Verbleib unbekannt ist, und er hinterließ uns einige wunderbare Opern. Zwar hat er für eines der beliebtesten Instrumente der damaligen Zeit, das Cembalo, nichts komponiert, dafür versicherte er den Musikern, dass seine Gambenwerke so, wie sie sind, auch von einem Solisten an einem Tasteninstrument aufgeführt werden können. Ein Beispiel dieser Praxis ist das Stück *Le Badinage* aus dem vierten Band seiner „Pièces de viole“, das in dieser Aufnahme auf dem Flügel gespielt wird.

Der wiederentdeckte Marais

Im Laufe des 18. Jahrhunderts verschwanden Cembalo und Gambe, um hundert Jahre später als geheimnisumwitterte Objekte wieder in Erscheinung zu treten. Die Cembalowerke von François Couperin und Jean-Philippe Rameau waren am Anfang des 20. Jahrhunderts vielen Komponisten bekannt. Man spielte sie oft auf dem Flügel, zuweilen aber auch auf den neuen Pleyel-Cembali, die von Wanda Landowska entwickelt worden waren. Zur gleichen Zeit erfolgte die Wiederentdeckung der Gambenmusik durch die Cellisten. Einige gingen bei der Suche nach dem Originalklang so weit, das Spiel auf einer richtigen Gambe auszuprobieren. Zu den innovativen Duos jener Zeit gehören der Cellist Jules Delsart und der Pianist Louis Diémer, der seinen Partner am Cembalo begleitete. Delsart stattete seine Viola mit durch Resonanz mitschwingende Saiten aus, damit sie anders klingt – nämlich mehr nach Barock! Da es selbstredend keine Aufnahmen aus dem 18. Jahrhundert gibt, war es für diese Pioniere der alten Musik schwierig, sich eine Idee vom Originalklang zu machen. Die ersten Versuche scheinen die Cellisten verunsichert zu haben, sie waren verblüfft über den zarten, belegten Gambenklang, der sich vom vollen, strahlenden Ton des Cellos so sehr unterschied. Nachdem die Gambe im 17. Jahrhundert wegen ihrer als außergewöhnlich betrachteten Klangqualitäten überaus geschätzt worden war,

gefiel sie der Gesellschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr, die nunmehr andere ästhetische Kriterien hatte! Der Geigenbauer und Cellist Auguste Tolbecque (1830-1919) beispielsweise begeisterte sich zwar für „alte“ Instrumente, fand die Gambe aber klanglich „schrill wie eine Maultrommel“! Manche waren damals der Meinung, anstatt sich damit abzurackern, aus dem Instrument ein unschönes Miauen hervorzuholen, sei es besser, es direkt in ein Cello mit vier in Quinten gestimmten Saiten und einem Hals ohne Bundstäbchen umzuarbeiten.⁶ Für Tolbecque schien diese Mischform eine hervorragende Lösung dafür zu sein, „das Ohr zu entzücken und zugleich das Auge zu erfreuen“ (sic!)! Danach setzte sich die Idee, Marin Marais auf dem Cello zu spielen, allmählich durch. Freilich muss der Musiker viel Geschick darauf verwenden, auf dem Cello die zahlreichen Akkorde zu spielen, mit denen die Stücke gespickt sind. Übrigens hat Marais bereits in seinem Vorwort zu der Sammlung von 1723⁷ die Möglichkeit in Betracht gezogen, die Gambe durch das Cello zu ersetzen und dafür die Akkorde wegzulassen und nur die oberste Note beizubehalten⁸. Und er hat die Idee, seine Gambenstücke auch auf anderen Instrumenten zu spielen, stets verteidigt und wäre bestimmt daran interessiert gewesen, sie in dieser schönen Version für Violoncello und Klavier zu hören.

FLORENCE BOLTON
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

⁶ Der Komponist Michel Corrette spricht bereits 1781 in einer Abhandlung von der „viole d'Orphée“ und davon, wie man für eine alte, unmodische Gambe in einem Violoncello einen schönen Ersatz findet und wiederverwertet! Allgemein gab es ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Gepflogenheit, die Gamben in Cellos oder Instrumente in der Größe zwischen Cello und Bratsche umzuarbeiten, indem Hals und Resonanzkörper neu zugeschnitten wurden.

⁷ *La Gamme et autres morceaux de symphonie pour le violon, la viole et le clavecin*, Paris, 1723

⁸ „Au défaut de la viole, on peut se servir d'un second dessus de violon ou d'un violoncelle, et quoi qu'il se rencontre des accords pour la viole, on peut les supprimer en prenant toujours la note supérieure, mais si celui qui joue la partie de viole sur le violon ou violoncelle peut en faire quelques-uns, cela sera encore mieux.“



Alexandre Tharaud & Jean-Guihen Queyras - Discography

Available in digital format (download and streaming)

CLAUDE DEBUSSY / FRANCIS POULENC

Works for cello & piano

CD HMC 902012



FRANZ SCHUBERT

Sonata 'Arpeggione'

for cello and piano

With Sonatina D.384

& works by A. BERG and A. WEBERN

CD HMC 901930



GYÖRGY KURTÁG

ZOLTÁN KODÁLY

SANDOR VERESS

Works for cello and piano

CD HMG 501735



Complices

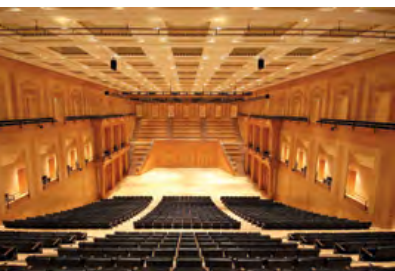
Works and transcriptions

With Raphaël Imbert, saxophone

La Diane française

Stéphanie-Marie Degand, violin

CD HMM 902274



citemusicale-metz.fr

Arsenal

C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement en août 2022.

Avec l'Arsenal, réinventé par Ricardo Bofill dans un ancien arsenal militaire du XIX^e siècle, Metz offre à l'Europe l'une des plus belles salles dédiées à la musique. La Grande Salle en constitue l'élément majeur – 1350 places encadrent la scène et les artistes. Des frontons, pilastres, colonnes de bois, hêtre clair et sycomore griffés de lignes de laiton doré, enrichissent l'acoustique et suscitent une atmosphère d'extrême harmonie.

Cité musicale-Metz

Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la Cité musicale-Metz est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Metz Grand Est dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique. La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Metz Grand Est et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public. La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale. La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales. Enfin, la Cité musicale-Metz, c'est une équipe de musiciens et de professionnels du spectacle à votre service qui œuvrent sans relâche et dans un profond respect de la création artistique, à créer, avec vous, du lien social, de la découverte et vous faire partager leur passion et le meilleur de la musique et de la danse.



CFX
Yamaha Concert Grand Piano

europe.yamaha.com/CFX

Crafted for Your Moment.

There's a moment every artist lives for.

Where the music flows effortlessly.

Player and piano in harmony, as one.

Reaching this state takes more than practice.

It takes a piano that feels like an extension of you.

You are listening to the Yamaha CFX, our flagship concert grand.

Remerciements

Renaud Machart
Ivan A. Alexandre
Guillaume Gallienne
Michèle Paradon et les équipes de l'Arsenal de Metz
Loïc Lafontaine - Yamaha Europe
Pascale Bernheim
Lucile Boulanger
Salomé Gasselin
Cécile Combes

Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : août 2022, Grande salle, Arsenal de Metz (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Olivier Rosset

Accord piano : Shinya Maeda

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Jérémie Queyras, *Memories #15* (détail), huile et pigments secs sur toile, 50 x 60 cm

Photos : © Victor Toussaint

Maquette : Atelier harmonia mundi

www.harmoniamundi.com

www.jeanguihenqueyras.com

www.alexandretharaud.com