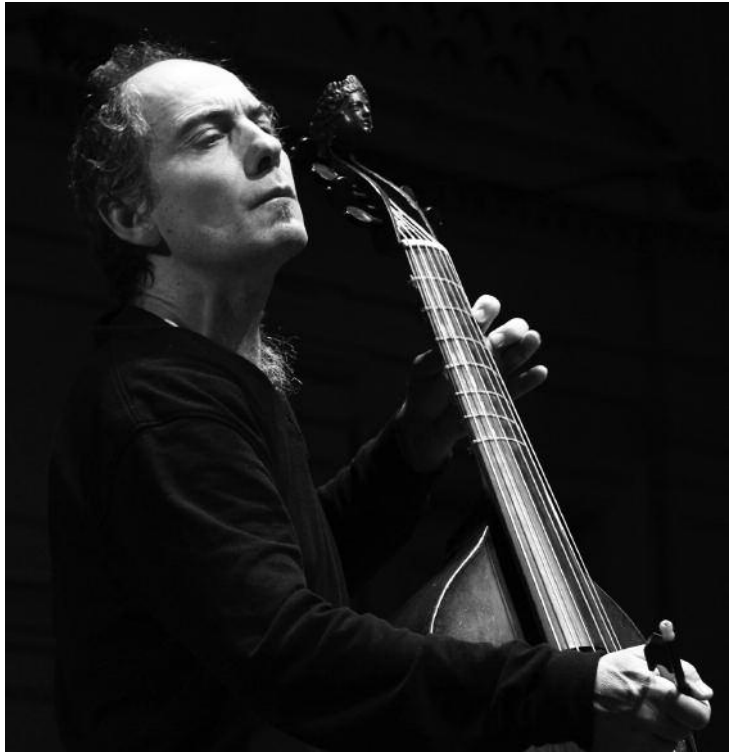


photo © Lee Talner

Paolo Pandolfo, *viola da gamba*

(Nicolàs Bertrand, end of the 17th century)

Recorded in the Église de Franc-Waret, Belgium, in November 2011
Engineered and produced by Manuel Mohino
Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Design: oficinatresminutos.com
On the cover: *Costume de ballet - Mascarade* (17th century).
Paris, Musée du Louvre (collection Rothschild). Photo © RMN / Gérard Blot

© 2012 note 1 music gmbh

Monsieur De Machy

Pièces de Violle. Paris, 1685

Suite viii en la majeur

01	Prelude	1:35
02	Allemande	2:35
03	Courante	2:28
04	Sarabande	3:23
05	Gigue	1:37
06	Gavotte	2:22
07	Menüet	2:11

Suite i en ré mineur

08	Prelude	2:52
09	Allemande	3:35
10	Courante	1:50
11	Sarabande	2:59
12	Gigue	2:21
13	Gavotte	2:17
14	Menuet	2:12

Suite iv en sol majeur

15	Prelude	0:46
16	Allemande	2:46
17	Courante	2:27
18	Sarab.de	3:34
19	Gigue	2:12
20	Gavotte en rondeau	2:34
21	Chaconne	5:14

Suite v en ré mineur

22	Prelude	1:36
23	Allemande	3:22
24	Courante	2:13
25	Sarabande	2:09
26	Gigue	1:56
27	Gavotte	1:53
28	Menuet	2:48

Monsieur De Machy

Pièces de Violle

"M.r De Machy" is perhaps less known to violists and musicologists for the publication of his rarely played *Pièces de Violle* (Paris, 1685) than as the protagonist of a heated controversy with Jean Rousseau (author of *Traité de la Viole*, Paris, 1687) about "the true way of playing the viol". There are more traces of this controversy in Rousseau's writings[1] than in the only remaining text written by De Machy, his long introduction to his *Pièces de Violle.*

In itself, this dispute seems groundless: according to Rousseau, De Machy gave himself the right to establish the rules of "good viol playing", when in fact, in Rousseau's words, many of these rules had already been practised and taught by preceding masters, particularly by M.r de Ste. Colombe. De Machy shows a remarkable self-confidence, stating that only by observing *his* rules will players be able to play the viol well. He labels ignorant anyone who dares not to abide by them, something which Rousseau took quite personally. Two issues were at the core of the disagreement: the position of the left hand, and De Machy's preference for the viol as an "harmonic" instrument as opposed to Rousseau's as a "melodic" instrument. De Machy apparently responded to Rousseau's *Traité de la Viole*; it is regrettable that, for the purpose of a more objective understanding of this controversy, we have no trace of this text. Rousseau, in turn, replied to De Machy's text in 1688 with his *Réponse*. We seem to witness the clash of two opposing parties whose mutual animosity caused them to resort to almost inconsistent arguments on the pretext of wanting to prove the other wrong!

Something that brings a wry smile to the lips is the fact that performers have become used to the idea of an "instrumental school", despite the implicit restrictions. Poor students everywhere! Pulled this way and that, their only desire is to learn to play their beloved instrument. Instead they are often forced to make radical choices of affiliation...

The long introduction preceding the *Pièces* can truly be considered a teaching handbook of instrumental viol technique, the first ever published in France. De Machy defines four different ways of playing the viol: the first he defines as the most fashionable as well as the most truthful way, playing pieces of "harmony".

The second: playing one part and singing another (how many violists today can do this?). The third: playing an isolated melodic part on either the bass or the treble viol. The fourth: plucking the viol like a lute or a guitar.

Clearly, the first way is the one De Machy identifies with his own vision of the viol which, just like the harpsichord, the lute, the guitar and the theorbo, does not need any accompaniment to form complete harmonies. One excerpt from his introduction is exemplary: he compares those who restrict themselves to playing melodies to those who play the harpsichord or the organ with only one hand! ("A person can have an excellent touch and play beautifully some charming but simple melodies, however, we must compare this person to someone who would play the harpsichord or the organ perfectly with one hand only; this simple playing could be nice but we certainly wouldn't call it playing the harpsichord or the organ").[2]

The objective at the centre of De Machy's artistic research is the viol's complete autonomy, hence his technical rules must be ascribed to this objective, first and foremost through the observance of *tenües* (held notes), namely notes that must be held even when they are no longer physically played by the bow. These are sounds whose resonance must be cultivated and prolonged so as to create harmony with the sounds successively produced by the bow. De Machy rightfully reminds us that the technique of "held notes" is well known to all polyphonic instruments, guitars, lutes, hapsichords and theorbos. It is from this necessity to preserve the resonance of certain notes that a great deal of his strict technical rules derive.

Having acquired a certain wealth of experience, as violists we are aware that whoever wants to play mainly melodic pieces does not need to train the hand (and the bow) to the requirements of polyphony and chord formation. The main point is that De Machy didn't seem to want to come to any compromise in defending the viol in its integrity as an harmonic instrument. Nevertheless, the controversy between De Machy and Rousseau seems to go beyond the simple logic of an argument between the former as a promoter of the "harmonic viol" and the latter as a promoter of the "melodic viol". Suffice it to say that Rousseau in his *Réponse* polemically goes as far as to criticise De Machy because in some parts of his *Pièces* he had omitted to indicate the obviously needed *tenües*!

It has been widely argued that De Machy represented a conservative vision of the viol, a vision that later stylistic developments in the French repertoire superseded. However, we think the truth is more complex, because the "harmonic viol" remained *the* viol even for the great authors who followed. For example, all five books by Marin Marais (ranging from 1686 to 1725) are replete with annotations of *tenües* as well as chords, and it is obvious even in Forqueray's *Pièces* (published in 1747) that the violist

has to continually alternate melodies and harmonies. The violist's virtuosity continued to coincide with the mastering of the eclectic nature of the instrument, which combines and alternates a "melodic" treble voice with a "bass" voice and frequently reunites them in large chords.

With the whole history of the instrument before us, it is clear that this is none other than the continuing development of the ancient *sonare alla bastarda* practised by Italians between 1500 and 1600. Oratio della Viola, Girolamo Dalla Casa, Francesco Rognioni, Vincenzo Bonizzi, and others, invented a style of playing which alternated and linked the various parts of the polyphonic texture, namely the soprano, the alto, the tenor and the bass, thus creating a new voice branded as *bastarda*.

Returning to late 17th-century France, it is evident that the music written for unaccompanied viol was taking a less fortunate path than that accompanied by a figured bass. Marais' first book appeared in 1686 without its corresponding bass part, although it was added in 1689! Gradually, the role of the viol player performing solo self-sufficient pieces (as in the great English tradition of Hume, Jenkins, Coperario, Ferrabosco, Corkine and in the subsequent French tradition of Hotmann, Du Buisson, Ste. Colombe) was slowly replaced by that of a player performing with a small chamber ensemble made up of harpsichord, theorbo and even a second accompanying viol. This small ensemble was certainly better equipped to live up to the Court's expectation of splendour and was therefore luckier, at least when such splendour was a prerequisite.

De Machy, like any other contemporary author (even for other instruments), dwells on the description of the complex ornamentation required in his pieces. Such complexity in his music has often been at the centre of the attention of both musicologists and musicians. This is easily understandable considering the complex descriptions and the high number of ornaments. There is an implicit risk, however, of concentrating one's efforts upon a certainly important but undeniably secondary aspect of the music. Rousseau, himself, in his *Traité de la Viole* gives a definition of ornamentation which should lead us to reflect. He compares it to the ornaments found on buildings: they make the shape look nicer to one's sight but they don't contribute to the solidity of the building ("*... ne sont pas nécessaires pour la subsistance du Batiment, mais qu'ils servent seulement à le rendre plus agreable à la veuë...*"). French ornamentation, De Machy's in particular, is perhaps the most elaborate ever invented, however, once acquired, it can only serve its functional aim to refine and embellish the musical structure upon which it is laid.

In approaching this music there is something else that seems fundamental: its very structure. De Machy's eight Suites (with the exception of the *Preludes*, written in the typical "non measured" style) are well and truly dance suites, that is... just a sequence of dances! As banal as this observation might seem, it entails a series of important interpretative choices. Playing dance music has always meant to subdue one's own creative invention to the rigour of the rythmic structure as well as to the features proper to each dance form. We know that palace dances in Italy until the end of the 16th century were accompanied by the solo lute. We also know that a common aim of 17th-century violists (ranging from English Tobias Hume to our own De Machy) was to prove that the viol as a solo instrument was as valid and independent, *if not more so*, as the lute.

Furthermore, we have countless sources telling us how common the passion for dance was during the 17th century all around Europe and particularly in France. It was cultivated to the point of obsession by court aristocracy, rural nobility and the upper middle class. Likewise, it was obviously practised by the common people, although in less sophisticated forms, which in turn were a source of charm and inspiration for palace dances. Putting all these elements together one can easily imagine how all kinds of musicians and performers were deeply familiar on a daily basis with the basic forms of the most popular dances, such as *courante*, *sarabande*, *gigue*, *gavotte, menuet*, *chaconne*.

Even if we do not wish to venture into an hypothesis that for now remains a mere suggestion (that the viol might have accompanied palace dances alone), the musicians had such a familiarity with those dances that it is impossible to imagine that the "played" dances differentiated significantly from those used by the dancers. The fleeting brevity of some of De Machy's minuets and gavottes reminds us of those few bars of melody used by the *maître de danse* (dance master) noted in Raoul-Auger Feuillet's publication [3] in the margin of its choreographies: few bars of music and a complex choreography which implies numerous repetitions, well beyond the usual AABB scheme. How should we then interpret De Machy's very brief gavottes written in 4+8 bars? Could they be a structure to follow (and perhaps vary) until dancers have completed their dance routines?

Our impression is that whatever De Machy *doesn't* speak about in his introduction, what is therefore taken for granted as a known fact to all of his contemporaries, is the inevitable starting point to try to understand his music. De Machy *doesn't* speak about dance! Yet everyone knew how a *courante*, a *sarabande* or any other dance should be played. Following this tradition, all of Europe's aristocracy danced in their palaces for over a century and a half! There was no need to explain the tempo, structure, accentuations or character. It was necessary, however, to explain the complex code in which ornaments would be noted, a code not common to all composers, often an individual code. For this reason it

was necessary to fully explain basic technical skills in order to popularize the instrument and, thus, acquire new students, which have always been the musicians' main source of income.

On close inspection, what we have here is a really precious example of Baroque dance suites played by one unaccompanied string instrument. It is also the *only* example of its kind in which the author took care in each and every detail before it was printed: the previous unaccompanied French viol suites (Hotman, Ste. Colombe, Du Buisson) only exist in manuscript form, in compilations of pieces not coherently organised, whilst the following Suites all make use of the accompaniment of the figured bass. It is, therefore, an extremely valuable document for anyone wishing to study and interpret the few similar works by successive composers, works such as Johann Sebastian Bach's Suites and Partite. Our focus point is the unaccompanied string instrument suite which makes ample use of the alternation between melody and harmony, enclosed in its almost immutable structure of the French dance suite.

It is interesting to observe how the attitude of musicians and musicologists has aimed at diminishing the value of De Machy's music over the last few years. It has been written that De Machy's music has no special artistic merit ("... his music comprises eight suites of no special merit...", *New Grove*, Donington), and that it is of a remarkably lower quality than the works of Marais ("[Marais'] first book of pieces for viol, preceded by a year by De Machy's much inferior pieces – the first of the genre to appear in print...", Julian Sadie) or even that it is "rudimentary" music ("... the finesse of [Marais' first book of] pieces is in striking contrast to the comparatively rudimentary works of his predecessors – notably the *Pièces de Violl* of Demachy...", Lucy Robinson).

Scholars certainly still seem to be infected by the irresistible desire to interpret history as a constant of higher development and improvement, an attitude curiously in line with the historical period we are dealing with – didn't people then live in "the best of possible worlds"? Consequently, perhaps we too should hold the same conviction, though we know that it is reasonable to have some doubts on the matter...

We have applied ourselves to the understanding and the recording of four of the eight suites (two of those written in mensural notation and two in tablature). Having acquired over the last twenty years a certain degree of experience ranging from the 16th-century repertoire to the late 18th century, we feel those views are profoundly unjust; they do not derive from an in depth study and appreciation of the musical text, which can only occur when one gives life to the text by playing it on the viol. We agree instead with the view of scholars such as Shaun Kam Fook: "... in fact, his music, with its many chords, elaborate ornamentation and liberal use of the entire viol tessitura, seem to indicate that De Machy was a composer who knew how to exploit the abilities of the viol...", expressed in his excellent thesis *Le Sieur de Machy and the French Solo Viol Tradition* (University of Western Australia, 2008). A well as with the views of Robert Green: "... in justice to De Machy, there is little question of his competence as a composer or the beauty of some of his music..." (Ph. D., Indiana University, 1979).

De Machy's music transports us to a rich and complex musical universe, in which the deep pleasure of echoes and silences alternates with the plasticity of a dance step... a music in which the bouncing of the foot on the dance floor resembles the bouncing of the bow on the string... We are grateful to him for having once again demonstrated to us how the viol, with its endless combination of melody and harmony, of long resonances and surprising rythmic impulses, with its incredible range of registers, was, and still is, not only a deeply fascinating but, also, complete and self-sufficient instrument.

Paolo Pandolfo
Translation: Cesare Popoli

P. S. The attentive listener will note that the performer sometimes took the liberty of varying repetitions with inventions of diverse nature, in accordance with the custom of the epoch.

NOTES

1. *Traité de la Viole* and *Réponse de M' Rousseau à la lettre d'un Amis qui l'avertit d'un Libelle diffamatoire* (Treaty on the viol and Reply by Mr Rousseau to a friend's letter warning him about a defamatory libel), Paris, 1688.
2. "Une personne peut avoir la main excellente et joüer agreablement de beaux chants, quoyque simples : mais il faut comparer cecy à un homme qui joüeroit parfaitement du Clavessin, ou de l'Orgue, d'une seule main : ce jeu simple pourroit estre agreable; neanmoins on ne l'appelleroit pas cela joüer du Clavessin ni de l'Orgue."
3. *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, signes et figures démonstratives* (Coreography or the Art of describing dance by its features, symbols and expressive figures), Paris, 1700.

BRIEF NOTES ON THE MOVES AND CHARACTERISTICS OF MAIN DANCE FORMS

¶ *Allemande*: It is not considered to have been an actual dance: always placed at the beginning of a Suite, it has a solemn pace and it is often accompanied by character descriptions such as "majestic, noble".

¶ *Courante*: Different in tempo, the classical French version is slower than the Italian. It was Louis XIV's most loved dance. It is a noble and serious dance. It is an opening dance, to be performed solo or in a couple. The main step is done within two bars with a fluid movement of the arms.

¶ *Sarabande*: It is both a solo and couple dance, to be performed in a choreographic way in which the slow tempo allows rich combinations of different steps. There is a main difference between the women's sarabande, which has a more fluid tempo, and the men's sarabande, which is even richer in virtuoso figures and therefore requires a slower tempo.

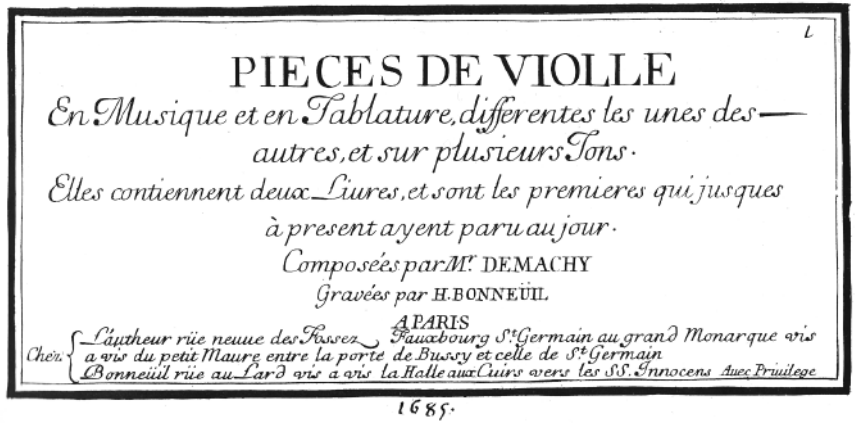
¶ *Gigue*: Both a solo and couple dance. It is the most vivacious and fast Baroque dance, with quick steps, jumps and rapid alternate sequences of arms and legs. It is rich in virtuoso elements in the solo choreographies.

¶ *Gavotte*: The base step is alternation between the flat foot step and the jump step. It almost certainly derives from a type of popular French dance (as can be assumed from the use of a flat foot). The movement is very fast and lively. The *Gavotte* step is also the base step of society dances (*Contredances*).

¶ *Menuet*: Designated as the queen of dances, it was first performed in 1653 at Versailles by Louis XIV and his *maîtresse*. Although its time signature is 3/4, it is danced in 6/4 because the base step fluidly spans two bars at a time. It has a lighthearted and lively nature.

¶ *Chaconne*: Solo dance, often performed (in operas) with a detailed choreography for its entire duration. Very varied in its nature which ranges from the serious and virtuoso to the comic and sensual.

Barbara Leitherer
(Prof. of Baroque Dance, Schola Cantorum Basiliensis)


PIECES DE VIOLLE
En Musique et en Tablature, differentes les unes des autres, et sur plusieurs Tons.
Elles contiennent deux Liures, et sont les premieres qui jusques à present ayent paru au jour.
Composées par Mr. DEMACHY
Gravées par H. BONNEÜIL
A PARIS
Chez L'autheur rüe neuue des Fossez Fauxbourg St Germain au grand Monarque vis a vis du petit Maure entre la porte de Bussy et celle de St Germain
Bonneüil rüe au Lard vis a vis la Halle aux Cuirs vers les SS. Innocens Auec Priuilege
1685.

De Machy, *Pièces de Violle*: Title page

Monsieur De Machy

Pièces de Violle

Compositeur des *Pièces de Violle*, rarement jouées (et pourtant les toutes premières ayant été publiées en France, Paris, 1685), M.r De Machy est également connu des joueurs de viole de gambe et des musicologues comme le protagoniste d'une querelle enflammée l'opposant à Jean Rousseau (l'auteur du *Traité de la Viole*, Paris, 1687) sur « la véritable façon de jouer de la viole ». De cette controverse, nous trouvons plus d'échos dans les écrits de Rousseau (*Traité de la viole* e *Réponse de Mr Rousseau à la lettre d'un Amis qui l'avertit d'un Libelle diffamatoire*, 1688) que dans le seul texte ayant survécu de De Machy, le long « Avertissement » à ses *Pièces de Violle*.

Le sujet de la querelle semble parfois gratuit : selon Rousseau, De Machy s'arroge indûment le droit d'établir les règles de la « bonne façon de jouer » de la viole, alors que plusieurs de ces règles avaient été clairement mises en pratique et enseignées par des maîtres antérieurs, M.r de Sainte Colombe en particulier. En effet, De Machy se montre admirablement sûr de soi, en affirmant que seule l'observance de « ses » règles permet de bien jouer de la viole et il ne manque pas de traiter d'ignorants tous ceux qui ne les suivent pas. Argument qui sembla toucher Rousseau personnellement. Deux points pourraient centrer la polémique : la position de la main gauche, et la prédilection de De Machy pour la viole conçue comme un instrument « harmonique » tandis qu'elle serait pour Rousseau plutôt un instrument « mélodique ». Nous regrettons de ne pas avoir la moindre trace du texte de De Machy successif au *Traité* de Rousseau qui, à son tour, publia en 1688 la *Réponse* citée plus haut, et qui nous aurait permis une compréhension plus objective de cette querelle. Nous avons donc l'impression d'assister à une lutte entre deux factions opposées, dont l'animosité mutuelle les pousse à présenter des arguments frôlant l'inconsistance afin de prouver le tort de l'autre !

Un sourire amer vient aux lèvres : les interprètes se sont habitués au concept d'« école instrumentale », avec toutes les œillères et l'étroitesse de vue que, souvent, cela comporte. Pauvres étudiants de tous temps et de tous lieux, écartelés entre les tendances diverses, n'ayant qu'un désir, apprendre à jouer de leur instrument de prédilection, et si souvent confrontés à des choix radicaux d'affiliation !

La longue introduction précédant les *Pièces* peut être considérée comme un véritable manuel d'enseignement de la technique de la viole de gambe, le tout premier publié en France. De Machy définit quatre façons de jouer de la viole : 1) la plus courante, et la plus « veritable », consisterait à jouer des pièces « d'harmonie » ; 2) jouer une partie et en chanter une autre simultanément (combien de violistes peuvent aujourd'hui le faire ?) ; 3) jouer une voix (mélodique) à la basse ou au dessus de viole ; 4) pincer les cordes de la viole, comme celles du luth ou de la guitare.

La première façon est celle que De Machy identifie clairement avec sa propre vision de la viole. Tout comme le clavecin, le luth, la guitare, ou le théorbe, la viole n'a pas besoin d'accompagnement pour former des harmonies complètes. Dans un passage exemplaire de son introduction, il compare ceux qui se limitent à interpréter des mélodies à des musiciens qui joueraient du clavecin ou de l'orgue avec une seule main ! « Une personne peut avoir la main excellente et joüer agreablement de beaux chants, quoyque simples : mais il faut comparer cecy à un homme qui joüeroit parfaitement du Clavessin, ou de l'Orgue, d'une seule main : ce jeu simple pourroit estre agreable ; neanmoins on ne l'appelleroit pas cela joüer du Clavessin ni de l'Orgue ».

La recherche artistique de De Machy a un objectif principal, l'autonomie complète de la viole. Ses règles techniques s'inscrivent donc dans la poursuite de ce but, et privilégient avant tout l'observance des *tenües* : notes qui doivent se « main-tenir » bien qu'elle ne soient plus physiquement jouées par l'archet, et dont la résonnance doit être cultivée et prolongée afin de créer une harmonie avec les sons suivants produits par l'archet. De Machy nous rappelle justement que la technique des « notes tenues » est bien connue de tous ceux qui jouent des instruments polyphoniques, guitares, luths, clavecins ou théorbes. Et c'est à partir de cette nécessité de prolonger la résonance de certaines notes, que dérive une bonne partie de ses règles les plus strictement techniques.

Les violistes ayant une certaine expérience savent bien que l'interprète se limitant à jouer principalement des pièces mélodiques, n'a pas vraiment besoin d'exercer la main (et l'archet) aux exigences de la conduite de plusieurs voix à la fois, et de la formation des accords. Nous avons là le point principal : De Machy ne semble pas vouloir faire la moindre concession dans la défense de la viole, instrument d'essence harmonique. Pourtant, la querelle entre De Machy et Rousseau semble fuir la simple logique d'un débat entre, respectivement, un partisan de la « viole harmonique » et un adepte de la «viole mélodique ». Il suffit de rappeler que Rousseau, dans sa *Réponse*, pousse la polémique jusqu'à critiquer De Machy parce que, dans certains passages de ses *Pièces*, il aurait omis d'annoter les indications exigeant les *tenües* quand elles sont évidentes !

Suivant une opinion largement répandue, De Machy représente une vision conservatrice de la viole, vision dépassée par les développements stylistiques successifs du répertoire français. Nous pensons néanmoins que la réalité est plus complexe puisque, de fait, la viole « harmonique » est encore et toujours *la* viole pour les grands auteurs ultérieurs. Par exemple, les cinq livres de Marin Marais (de 1686 à 1725) sont truffés d'indications de *tenües* tout autant que d'accords, et il est évident que même dans les *Pièces* de Forqueray (publiées en 1747) le joueur de viole doit continuellement alterner mélodies et harmonies. La virtuosité du violiste continua à coïncider avec la maîtrise de la nature éclectique de l'instrument, qui combine et alterne voix « mélodique » aigue et voix de « basse », et les réunit souvent en harmonies complètes.

De notre perspective d'observateurs considérant toute l'histoire de l'instrument, il ne s'agit au fond que du développement progressif de l'ancien *sonare alla bastarda* des Italiens de 1500 à 1600. Oratio della Viola, Girolamo Dalla Casa, Francesco Rognioni, Vincenzo Bonizzi et bien d'autres, inventèrent un style de jeu qui alternait et connectait les différentes parties de la texture polyphonique – dessus, alto, ténor, basse – créant ainsi une nouvelle voix dénommée « bâtarde ».

Revenant en France, à la fin du XVIIe siècle, il est cependant évident que le destin de la musique pour viole non accompagnée déclinait au profit de celle avec l'accompagnement d'une basse continue. Le *Premier Livre* de Marais fut publié en 1686 sans la basse chiffrée correspondante, que l'on rajouta cependant en 1689 ! Le violiste qui jouait en soliste des pièces autonomes (dans la grande tradition anglaise de Hume, Jenkins, Coperario, Ferrabosco, Corkine, puis la suivante, en France, de Hotmann, Du Buisson, Sainte Colombe) était peu à peu remplacé par un interprète jouant au centre d'un petit ensemble de chambre, avec clavecin, théorbe, et même une seconde viole d'accompagnement. Ce petit groupe, répondant certainement mieux aux exigences du faste de la cour, connut donc un plus grand engouement, au moins là où ce faste était indispensable.

De Machy, comme tous les auteurs contemporains (y compris ceux qui composaient pour d'autres instruments), déploie généreusement son savoir dans la description de l'ornementation complexe requise par son œuvre. La complexité de l'ornementation dans sa musique a centré, jusqu'à présent, l'attention des musicologues et des musiciens. Ce qui est compréhensible, étant donné les descriptions complexes et la grande quantité d'ornements. Il existe cependant le risque de concentrer les recherches sur un aspect de la musique certainement important mais indéniablement accessoire. Rousseau lui-même donne dans son *Traité de la Viole* une définition de l'ornementation offrant matière à réflexion. Il la compare aux ornements des édifices : « … ne sont pas nécessaires pour la subsistance du Batiment, mais qu'ils servent seulement à le rendre plus agreable à la veuë… » L'ornementation française, celle de De Machy en particulier, est sans doute la plus élaborée ayant jamais été inventée ; mais une fois acquise, elle ne doit que remplir sa fonction consistant à raffiner, orner, l'édifice musical auquel elle se superpose.

L'approche de cette musique nous a révélé autre chose fondamentale : précisément sa structure. Mis à part les *Préludes* (écrits dans le style « non mesuré » typique de l'époque), les huit Suites de De Machy sont exactement ce que la succession et les titres des mouvements indiquent : littéralement, des suites de danses ! Ce commentaire peut sembler banal mais il implique une série de choix interprétatifs importants : en jouant de la musique de danse, l'interprète doit, depuis toujours, soumettre son inventivité à la rigueur de la structure rythmique et au caractère propre à chaque danse. Nous savons qu'en Italie, les danses de palais étaient souvent accompagnées par un luth seul. Et nous savons aussi que l'un des efforts communs aux violistes du XVIIe (de l'Anglais Tobias Hume à notre De Machy) tendait à démontrer que la viole sans accompagnement était un instrument compétent et autonome, *autant et plus que le luth*.

Nous disposons de sources innombrables nous disant l'intensité de la passion pour la danse au XVIIe siècle et son emprise dans toute l'Europe et particulièrement en France, passion entretenue jusqu'à l'obsession non seulement par l'aristocratie de cour, toute la noblesse et la classe moyenne la plus aisée. Il va sans dire que les danses moins sophistiquées du peuple, fascinaient et inspiraient à leur tour celles du palais. Considérant tous ces éléments, nous pouvons facilement imaginer la familiarité profonde et l'intimité de tous les musiciens, quel que soit leur niveau, avec les formes basiques des danses les plus répandues : *courante, sarabande, gigue, gavotte, menuet, chaconne,* etc.

Nous ne disposons pas encore d'évidences documentaires de danses accompagnées par la viole seule, mais il n'en existe pas affirmant le contraire. Sans vouloir nous aventurer à défendre cette hypothèse, qui reste une simple suggestion, étant donnée la connaissance profonde des danses de la part des musiciens, il nous est très difficile d'imaginer des différences significatives entre danses « jouées » et danses « dansées ».

La brièveté télégraphique de certains menuets et gavottes de De Machy nous rappelle les courtes mélodies écrites en marge de chorégraphies de Raoul-Auger Feuillet (*Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, signes et figures démonstratives*, Paris, 1700), destinées aux maîtres de danse : quelques mesures, et une chorégraphie complexe impliquant de nombreuses répétitions, dépassant en nombre le schéma connu AABB. Comment donc interpréter ces gavottes de 4+8 mesures ? Constituent-elles une structure à suivre (et peut-être à varier) pour accompagner les danseurs jusqu'à la fin de leurs figures ?

Nous pensons que c'est ce dont De Machy *ne* parle *pas* dans son introduction – ce qui était archi-

connu de tous ses contemporains et pour ce, sous-entendu – est précisément le point de départ indispensable pour essayer de comprendre sa musique. De Machy *ne* parle *pas* de la danse ! Mais *tous* savaient *comment* devait se jouer une courante, une sarabande, etc. ! Et c'est ainsi que l'aristocratie de toute l'Europe a dansé dans ses palais durant un siècle et demi ! Nul besoin d'expliquer le tempo, la structure, les accents, le caractère. Il fallait néanmoins expliquer le code complexe où étaient notés les ornements, qui différait selon les compositeurs, au point d'être souvent individuel ; on devait aussi expliquer en détail les différentes technique de jeux, afin de répandre l'usage de l'instrument et acquérir ainsi de nouveaux élèves, importante source de revenus pour les musiciens de tous temps.

En y regardant de plus près, nous avons là un exemplaire extrêmement précieux de suites de danses baroques jouées sur un instrument à archet sans accompagnement. Il s'agit en plus de l'*unique* exemplaire de ce genre que l'auteur a pu vérifier dans les plus infimes détails avant de le donner à l'imprimerie : les suites pour viole sans accompagnement composées antérieurement (par Hotman, Sainte Colombe, Du Buisson), n'existent qu'en manuscrits, en recueils de pièces non structurées de façon claire ou cohérente, tandis que toutes les suites ultérieures sont pourvues d'une basse continue. Il s'agit donc d'un document d'un intérêt extraordinaire non seulement *per se*, mais encore pour tout musicien voulant ensuite étudier et interpréter les rares œuvres similaires de compositeurs ultérieurs, par exemple les *Suites* ou les *Partite* de Johann Sebastian Bach. Nous nous trouvons avec ces pièces de De Machy devant la source première : la suite pour instrument à archet sans accompagnement, recourant amplement à l'alternance de la mélodie et de l'harmonie, incluse dans la structure quasi immutable de la suite française de danses.

Il n'est pas inintéressant de commenter la tendance des musiciens et des musicologues, au cours de ces dernières années, à diminuer la valeur de la musique de De Machy. On y apprend que le mérite artistique de la musique de De Machy est assez pauvre (« ... sa musique comprend huit suites sans intérêt particulier... », *New Grove*, Donington), qu'elle possède un niveau nettement inférieur à celle de Marais (« Le *Premier Livre* de pièces de viole [de Marais], précédé d'un an par celui de De Machy – le premier du genre ayant été publié - constitué par des pièces d'un niveau bien inférieur... », Julian Sadie) ou encore qu'il s'agit d'une musique « rudimentaire » («... le contraste est frappant entre la finesse des pièces [du *Premier Livre* de Marais] et les œuvres rudimentaires de ses prédécesseurs – particulièrement les Pièces de Violl de Demachy...», Lucy Robinson).

Il semble en somme que l'irrésistible désir d'interpréter l'histoire comme un progrès et un perfectionnement constants continue à contaminer les érudits en la matière et cette attitude est, d'une façon curieuse, cohérente avec l'époque qui nous occupe : ne vivait-on pas dans « le meilleur des mondes possibles... » ? Nous devrions donc aussi partager cette même conviction, mais nous savons qu'il est licite d'en douter un tant soit peu...

Nous nous sommes appliqués à comprendre et à enregistrer quatre des huit *Suites* (deux des quatre écrites en notation mensurale, deux des autre quatre écrites en tablature). Ayant acquis au cours de cette dernière période de vingt ans une certaine expérience du répertoire allant du XVIe siècle à la fin du XVIIIe, nous sommes en mesure de pouvoir affirmer que ces jugements sont absolument injustes : ils n'ont pas pour base une étude profonde et une appréciation du texte musical, qui ne peuvent exister qu'au moment de donner vie au texte grâce aux sons de la viole. Nous sommes par contre d'accord avec l'opinion d'érudits comme Shaun Kam Fook, que l'on peut lire dans son excellente thèse *Le Sieur de Machy and the French Solo Viol Tradition* (University of Western Australia, 2008) : « ... de fait, sa musique, avec ses nombreux accords, son ornementation élaborée et sa libre utilisation de la tessiture complète de la viole, semblent indiquer que De Machy était un compositeur qui savait exploiter les possibilités de la viole... » ou aussi Robert Green : « ... rendons justice à De Machy : il n'est pas question de douter de sa compétence en tant que compositeur ou de la beauté de certaines de ses œuvres ... » (Ph.D., Indiana University, 1979).

La musique de De Machy nous transporte dans un univers sonore riche et complexe, où alternent le plaisir profond des résonances et des silences, et la plastique des pas de danse... une musique où le rebond du pied sur le parquet de la salle renvoie à celui de l'archet sur la corde... Nous le remercions d'avoir une fois de plus démontré que la viole de gambe, avec son incessante combinaison de mélodie et d'harmonie, de longues résonances et d'impulsions rythmiques surprenantes, avec son incroyable amplitude de registres, était et est encore un instrument non seulement absolument fascinant mais encore complet et autosuffisant.

Paolo Pandolfo
traduction : Pierre Élie Mamou

P. S. L'auditeur attentif se rendra compte que l'interprète a parfois pris la liberté de varier les répétitions avec des inventions de nature diverse, en accord avec la pratique de l'époque.

Notes brèves sur les mouvements et les caractères des danses principales

¶ *Allemande*. Il ne semble pas s'agir d'une danse proprement dite : toujours située en tête de la suite, avec un mouvement de marche solennelle, souvent accompagnée de descriptions de caractère comme *maestoso* ou *nobilmente*...

¶ *Courante*. Différentes quant au tempo, la courante classique française est moins rapide que sa sœur italienne. C'était la danse préférée de Louis XIV. Danse noble, au caractère sérieux. En position d'ouverture, se danse seul ou à deux. Le pas principal s'exécute dans un arc de deux mesures, avec un mouvement fluide des bras.

¶ *Sarabande*. Se danse, seul ou à deux, avec une chorégraphie dont le tempo lent permet des riches combinaisons de pas divers. Différente selon que la dansent des femmes, dans un mouvement plus fluide, ou des hommes, dans un tempo plus lent qui permet la floraison de figures encore plus virtuoses.

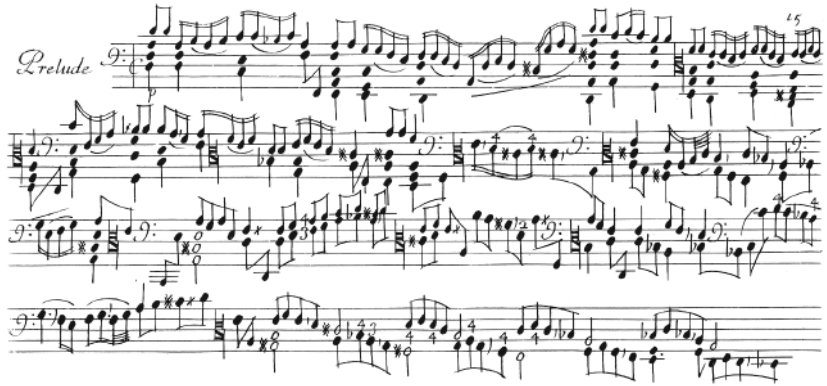
¶ *Gigue*. Se danse seul ou à deux. C'est la danse baroque la plus vive et rapide, avec des pas véloces et des sauts, des passages rapides alternant les bras ou les jambes ; riche en éléments virtuoses dans les chorégraphies pour solistes.

¶ *Gavotte*. Le pas de base alterne le pas du pied posé à plat et le pas sauté. Elle provient très probablement d'un type de danse populaire française (ce que l'on déduit des pieds à plat). Elle se danse dans un mouvement très vif et avec brio. Le pas de gavotte est aussi le pas de base des danses de société (contre-danses).

¶ *Menuet*. Nommée la reine des danses, elle fut dansée pour la première fois en 1653 à Versailles par Louis XIV et sa *maîtresse*. Bien qu'elle soit écrite en 3/4, elle se danse en 6/4 car le pas de base réunit avec fluidité deux mesures en une. Caractère serein et enjoué.

¶ *Chaconne*. Se danse seul, souvent (dans les opéras) avec une chorégraphie détaillée pendant toute sa durée. Son caractère est très varié, alliant le sérieux et la virtuosité et allant jusqu'au comique ou adoptant un ton sensuel.

Barbara Leitherer
(Professeur de Danse baroque, Schola Cantorum Basiliensis)



De Machy, *Pièces de Violle*: *Suite 1, Prelude*

Monsieur De Machy

Pièces de Violle

De Machy ist unter Gambisten und Musikwissenschaftlern wohl weniger aufgrund seiner Veröffentlichung der selten zu hörenden *Pièces de Violle* (Paris, 1685 – die ersten gedruckten Stücke dieser Art überhaupt) ein Begriff, sondern vielmehr als Protagonist einer hitzigen Auseinandersetzung mit Jean Rousseau (dem Autor des *Traité de la Viole*, Paris, 1687), bei der es um die »wahre Art die Gambe zu spielen« ging. In Rousseaus Schriften gibt es noch weitere Belege für diese Kontroverse [1], während sie sich nur in einem einzigen Text De Machys niedergeschlagen hat, nämlich in der ausführlichen Einleitung zu seinen *Pièces de Violle.*

Dieser Disput entbehrt eigentlich der Grundlage: Nach Rousseaus Ansicht nahm De Machy sich das Recht heraus, Regeln für die »richtige Art« des Gambenspiels festzulegen, obwohl viele dieser Regeln bereits von früheren Meistern beachtet und an ihre Schüler weitergegeben wurden, insbesondere von M.r de Ste. Colombe. De Machy erscheint als sehr von sich selbst eingenommen, wenn er behauptet, dass nur derjenige, der *seine* Regeln beherzige, dazu in der Lage sein werde, die Gambe wirklich gut zu spielen. Er erklärt jeden für unwissend, der diese nicht befolgt – und Rousseau nahm ihm diese Haltung persönlich übel. Über zwei Punkte gingen die Meinungen sehr weit auseinander: erstens die Haltung der linken Hand; und zweitens fasste De Machy die Gambe vorrangig als »Harmonie-Instrument« auf, während Rousseau sie hauptsächlich als »Melodie-Instrument« sah. De Machy antwortete offensichtlich auf Rousseaus *Traité de la Viole*, und es ist sehr bedauerlich, dass dieser Text nicht erhalten ist, denn er wäre zum objektiven Verständnis der Auseinandersetzung sehr nützlich gewesen. Rousseau reagierte wiederum mit seiner *Réponse* von 1688 auf De Machy. Es scheint jedoch, als würden wir zu Beobachtern des Aufeinandertreffens zweier gegensätzlicher Parteien, deren Feindseligkeit dazu führte, dass sie auf haltlose Argumente zurückgriffen, nur um dem jeweils anderen nachzuweisen, dass er im Unrecht sei!

Es kann nur ein bitteres Lächeln hervorrufen, dass die Ausführenden sich an die Vorstellung bestimmter »Instrumentalschulen« gewöhnen, trotz der Engstirnigkeit und Beschränktheit, die solche Ideen häufig mit sich bringen. Zu bedauern sind zu allen Zeiten die Instrumentalschüler, die mal auf die eine, mal auf die andere Seite gezogen werden – obwohl es doch ihr einziger Wunsch ist, ihr geliebtes Instrument spielen zu lernen. Statt dessen werden sie häufig dazu gezwungen, radikale Entscheidungen zu treffen und sich für eine bestimmte Partei zu entscheiden...

Man kann die lange Einführung, die den *Pièces* voransteht, mit Fug und Recht als instrumentales Lehrbuch der Gambentechnik auffassen – das erste, das in Frankreich jemals veröffentlicht wurde. De Machy unterscheidet vier unterschiedliche Arten des Gambenspiels: 1) die häufigste und zugleich die wahrhaftigste Weise, nämlich das Spiel »harmonischer« Stücke; 2) die Weise, eine Stimme zu spielen und eine andere gleichzeitig dazu zu singen (wie viele der heutigen Gambisten können das wohl?); 3) das Spiel einer einzelnen (Melodie-)Stimme, sei es auf der Diskant- oder der Bassgambe; 4) das Zupfen der Gambe, vergleichbar mit der Laute oder der Gitarre.

Die erste Spielweise entspricht eindeutig De Machys Vorstellung von der Gambe am ehesten, die wie das Cembalo, die Laute, die Gitarre und die Theorbe kein Begleitinstrument braucht, um vollständige Harmonien darzustellen. Eine Passage aus seiner Einführung führt das beispielhaft aus: Dort vergleicht er jene, die sich auf das rein melodische Spiel beschränken, mit Musikern, die die Orgel oder das Cembalo mit nur einer Hand spielen (»Es kann jemand sehr geschickt sein und hübsche, wenn auch einfache Melodien spielen; dennoch müssen wir diese Person mit einem vergleichen, der die Orgel oder das Cembalo perfekt spielt – allerdings nur mit einer Hand. Dieses einfache Spiel kann zwar recht angenehm sein, aber dennoch würde man es nicht als wirkliches Cembalo- oder Orgelspiel bezeichnen.«) [2]

Im Zentrum der künstlerischen Suche De Machys steht die völlige Autonomie der Gambe, und daher müssen die technischen Regeln sich auf dieses Ziel ausrichten. Das geschieht in erster Linie durch die Beachtung der sogenannten *tenües* (ausgehaltene Töne), insbesondere jener Noten, die auch dann noch gehalten werden müssen, wenn sie tatsächlich gar nicht länger mit dem Bogen gespielt werden. Dabei handelt es sich um jene Klänge, deren Resonanz gepflegt und verlängert werden muss, um eine Harmonie mit den Tönen zu erzeugen, die der Bogen im Anschluss spielt. De Machy erinnert zu Recht daran, dass diese Technik der »Haltenoten« auf allen polyphonen Instrumenten wohlbekannt ist, seien es Gitarren, Lauten, Cembali oder Theorben. Aus der Notwendigkeit des Verlängerns von Resonanzen rühren einige seiner strengsten technischen Regeln.

Als nicht ganz unerfahrener Gambist weiß ich, dass derjenige, der sich darauf beschränkt, hauptsächlich melodische Stücke zu spielen, seine linke und seine Bogenhand nicht dafür schulen muss, mehrere Stimmen gleichzeitig zu spielen oder Akkorde zum Klingen zu bringen. Darin liegt der

wesentliche Punkt: De Machy scheint hinsichtlich der harmonischen Autonomie der Gambe nicht den geringsten Kompromiss eingehen zu wollen. Dennoch geht die Auseinandersetzung zwischen De Machy und Rousseau wohl über die simple Logik eines Widerspruchs zwischen De Machy als Verfechter der »harmonischen Gambe« und Rousseau als Anwalt der »melodischen Gambe« hinaus. Man muss nur daran erinnern, dass Rousseau in seiner *Réponse* polemisch stichelt und De Machy dafür kritisiert, dass er es in einzelnen Abschnitten seiner *Pièces* versäumt habe, ganz offensichtlich notwendige *tenües* zu kennzeichnen.

☞

Es wurde immer wieder behauptet, De Machy repräsentiere eine konservative Auffassung der Gambe, eine Auffassung, die durch spätere stilistische Entwicklungen im französischen Repertoire verdrängt worden sei. Dennoch scheint die Wahrheit komplexer zu sein, denn die »harmonische Gambe« war auch für die nachfolgenden großen Komponisten *die* Gambe schlechthin. Alle fünf Bücher von Marin Marais z.B. (entstanden in der weiten Zeitspanne von 1686 bis 1725) sind voller Angaben für *tenües* und voller Akkorde, und es ist offensichtlich, dass der Gambist selbst in Forquerays' *Pièces* (veröffentlicht 1747) regelmäßig Melodien mit Harmonien abwechseln muss. Die Virtuosität eines Gambisten zeigte sich also noch lange Zeit in seiner Beherrschung der eklektizistischen Natur seines Instruments, das eine »melodische« Oberstimme mit einer »Bassstimme« kombiniert oder abwechselt und diese dabei häufig mit vollständigen Akkorden verbindet.

Vom heutigen Standpunkt aus, mit der gesamten Entwicklung des Instruments vor Augen, ist es eindeutig, dass es sich im Grunde nur um die Fortentwicklung des überlieferten *sonare alla bastarda* handelt, das in Italien im 16. Jahrhundert gebräuchlich war. Oratio della Viola, Girolamo Dalla Casa, Francesco Rognioni, Vincenzo Bonizzi und andere erfanden eine Spielweise, in der die unterschiedlichen Bestandteile (Sopran, Alt, Tenor und Bass) einer polyphonen Struktur abgewechselt und miteinander verbunden wurden, und schufen so eine neuartige Stimme, die die Bezeichnung *bastarda* erhielt.

Wendet man sich nun wieder in das Frankreich des späten 17. Jahrhunderts zurück, ist es offensichtlich, dass der unbegleiteten Gambenmusik ein weniger glückliches Los beschieden war als jener mit einem Basso continuo. Marais' erstes Buch erschien 1686 ohne die entsprechende bezifferte Bassstimme, aber diese wurde im Jahr 1689 hinzugefügt! Nach und nach wandelte sich die Rolle des Gambisten: Er spielte nicht länger solistisch eigenständige Stücke (wie in der großen englischen Tradition eines Hume, Jenkins, Coperario, Ferrabosco, Corkine und in der folgenden französischen Tradition von Hotmann, Du Buisson und Ste. Colombe), sondern wurde allmählich zum Mitglied eines kleinen Kammerensembles, das aus Cembalo, Theorbe und sogar einer zweiten

begleitenden Gambe bestand. Dieses kleine Ensemble entsprach den Bedürfnissen des Hofes nach Glanz sicherlich eher und hatte daher ein erfreulicheres Schicksal – zumindest wo derartiger Prunk erforderlich war.

☞

De Machy lässt sich wie zahlreiche weitere zeitgenössische Komponisten (auch für andere Instrumente) sehr ausführlich über die Beschreibung der komplexen Verzierungen aus, die in seinen Stücken erforderlich sind. Diese Komplexität stand bis heute im Zentrum des Interesses sowohl der Musikwissenschaftler als auch der Musiker. Das ist leicht nachvollziehbar, wenn man die komplizierten Beschreibungen und die große Anzahl verschiedener Verzierungen in Betracht zieht. Es ist aber riskant, sich ausschließlich auf dieses zwar sicherlich wichtige Thema zu konzentrieren, das aber unleugbar ein nebensächlicher Aspekt der Musik ist. Rousseau selbst formuliert in seinem *Traité de la Viole* eine Definition der Verzierung, die uns nachdenklich machen sollte. Er vergleicht Verzierungen mit Ornamenten an Gebäuden: Sie veredeln zwar deren Formen optisch, aber sie tragen nichts zur statischen Stabilität bei (»*... ne sont pas nécessaires pour la subsistance du Batiment, mais qu'ils servent seulement à le rendre plus agreable à la veuë...*«). Die französische Art der Verzierung und insbesondere die Weise De Machys ist vielleicht die elaborierteste, die jemals erfunden wurde – dennoch dient ihre Beherrschung nur dem Zweck, jene musikalische Struktur zu verfeinern und zu verschönern, über der die Verzierungen liegen.

☞

Bei der Annäherung an De Machys Musik scheint ein anderer Aspekt wirklich grundlegend: ihre Struktur. Seine acht Suiten (mit Ausnahme der *Préludes*, die im zeittypischen nicht taktgebundenen Stil komponiert sind) sind hundertprozentige Tanzsuiten, also ganz buchstäblich: Abfolgen einzelner Tänze. So banal diese Beobachtung scheinen mag zieht sie doch eine ganze Reihe interpretatorischer Schlüsse nach sich: Tanzmusik zu spielen bedeutete schon immer, sich und seine eigene Kreativität den strengen Anforderungen der rhythmischen Struktur zu unterwerfen und die Charakteristika der einzelnen Tänze zu beachten. Es ist bekannt, dass die höfischen italienischen Tänze bis zum Ende des 16. Jahrhunderts meist von einer solistischen Laute begleitet wurden. Und außerdem ist bekannt, dass es ein gemeinsames Ziel aller Gambisten des 17. Jahrhunderts war, unter Beweis zu stellen, dass die Gambe als Soloinstrument genauso vollwertig und autark war wie die Laute, wenn nicht sogar in noch höherem Maße – das vertraten sowohl der Engländer Tobias Hume als auch De Machy.

Es gibt überdies zahllose Belege dafür, wie allgegenwärtig die Leidenschaft für den Tanz in ganz

Europa und besonders in Frankreich war. Er wurde von der höfischen Aristokratie geradezu mit Besessenheit gepflegt, ebenso wie von dem Landadel und der wohlhabenden Bürgerschicht. Außerdem wurde auch in weniger raffinierter Form beim gemeinen Volk landauf, landab getanzt – und diese Volkstänze wirkten faszinierend und dienten wiederum als Inspiration für höfische Tanzformen. All dies zusammengenommen kann man sich leicht vorstellen, wie gründlich und selbstverständlich Komponisten und Musiker aller Niveaus mit den Grundformen der populärsten Tänze vertraut waren, wie etwa *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Gavotte, Menuet* und *Chaconne.*

Es scheint bis heute zwar keine Quellen dafür zu geben, dass Tänze von einer solistischen Gambe begleitet wurden – aber es gibt auch keine Belege dafür, dass das nicht der Fall war (und ich wäre auch sehr erstaunt darüber, wenn sie eines Tages auftauchen würden). Dennoch soll hier keine Hypothese aufgestellt werden, die momentan eine reine Anregung zum Denken bleiben muss (dass die Gambe als solistisches Begleitinstrument zu höfischen Tänzen gedient habe). Die Musiker waren jedenfalls so vertraut mit diesen Tänzen, dass die Annahme, die gespielten Tanzsätze hätten sich signifikant von den bei den Tänzern gebräuchlichen unterschieden, völlig unvorstellbar scheint.

Der knappe Telegrammstil, in dem einige der Menuette oder Gavotten De Machys abgefasst sind, erinnert an die wenigen Takte einer Melodie, die Raoul-Auger Feuillet in seiner *Chorégraphie*[3] zur Ergänzung seiner Tanznotation verwendet: Wenige Takte Musik und eine komplexe Choreographie sprechen für zahlreiche Wiederholungen, die weit über das bekannte AABB-Schema hinausgehen. Wie sollten also De Machys minimalistische Gavotten interpretiert werden, die aus lediglich 4+8 Takten bestehen? Gab es vielleicht eine Struktur, die zu beachten (und eventuell zu variieren) war, bis die Tänzer ihre Figuren beendet hatten?

Ich kam zu dem Eindruck, dass das, was De Machy in seiner Einführung *nicht* erwähnt, da er davon ausgeht, dass es allen seinen Zeitgenossen zur Genüge bekannt sei, der eigentliche Ausgangspunkt für das Verständnis seiner Musik ist: De Machy erwähnt den Tanz mit keiner Silbe! Denn jeder wusste ja, wie eine *Courante*, eine *Sarabande* oder ein beliebiger anderer Tanz gespielt werden musste – denn nach diesen Modellen tanzte der Adel in ganz Europa schon über anderthalb Jahrhunderte! Es gab keinen Bedarf dafür, das Tempo, den Aufbau, die Betonungen oder den Charakter eines Tanzes zu erklären. Es war aber sehr wohl nötig, den komplexen Code zu erläutern, in dem die Verzierungen notiert waren, denn dieser galt nicht für alle Komponisten, sondern war eine individuelle Art der Bezeichnung. Aus diesem Grund war es nötig, ausführlich auf die technischen Grundlagen des Instrumentes einzugehen; dies diente einerseits auch dazu, zur allgemeinen Bekanntheit des Instrumentes beizutragen und überdies neue Schüler zu gewinnen (schon immer eine der wichtigsten Einkommensquellen von Musikern).

Bei genauer Betrachtung handelt es sich hier also um ein kostbares Beispiel für barocke Tanzsuiten für ein Streichinstrument ohne Begleitung. Es ist auch das einzige Beispiel seiner Art, bei dem der Komponist vor dem Druck noch das kleinste Detail mit Sorgfalt bedachte: Frühere solistische Gambensuiten aus Frankreich (Hotmann, Ste. Colombe, Du Buisson) existieren nur in Manuskriptform, in Zusammenstellungen von Stücken ohne kohärente Reihenfolge, während die späteren Suiten eine Basso-continuo-Begleitung verwenden. Es handelt sich also um ein extrem wertvolles Dokument für jeden, der sich mit den wenigen ähnlichen Werken späterer Komponisten befassen will, etwa mit Johann Sebastian Bachs Suiten und Partiten. Hier haben wir es mit der frühesten Quelle zu tun: die Suite für ein nichtbegleitetes Streichinstrument, in der umfangreicher Gebrauch vom Wechsel zwischen Melodie und Harmonie gemacht wird, enthalten in der quasi unwandelbaren Struktur einer französischen Tanzsuite.

Es ist interessant zu beobachten, wie sehr den Musikern und Musikwissenschaftlern in der jüngeren Vergangenheit daran gelegen war, die Qualität der Musik De Machys herabzusetzen. Es wurde geschrieben, De Machys Musik habe keinen besonderen künstlerischen Wert (»... *his music comprises eight suites of no special merit*...«, *New Grove*, Donington), sie sei von auffällig schlechterer Qualität als die Werke Marais' (»*[Marais'] first book of pieces for viol, preceded by a year by De Machy's much inferior pieces – the first of the genre to appear in print*...«, Julian Sadie), oder sie sei rudimentäre Musik (»... *the finesse of [Marais' first book of] pieces is in striking contrast to the comparatively rudimentary works of his predecessors – notably the* Pièces de Violl *of Demachy*...«, Lucy Robinson).

Die Gelehrten scheinen immer noch von dem unwiderstehlichen Wunsch geleitet zu sein, die Geschichte als konstante Höherentwicklung und Perfektionierung zu begreifen, eine Haltung, die auf ganz erstaunliche Weise mit der historischen Epoche übereinstimmt, mit der wir uns gerade befassen: Glaubten die Menschen nicht auch damals, in der »besten aller möglichen Welten« zu leben? Vielleicht sollten auch wir diese Überzeugung hochhalten, obwohl wir wissen, dass man auf diesem Gebiet zurecht einige Zweifel haben kann...

Ich habe mir vorgenommen, tieferes Verständnis für diese Musik zu erlangen und habe vier der acht Suiten eingespielt (zwei waren mensural und zwei in Tabulatur notiert). Da ich in den letzten 20 Jahren eine gewisse Erfahrung mit dem Repertoire des 16. bis späten 18. Jahrhunderts sammeln durfte, kann ich nur bekräftigen, wie ungerechtfertigt die oben genannten Urteile sind. Sie wurden nicht aufgrund eines profunden Studiums des Notentextes und seiner Wertschätzung gefällt, was auch nur möglich ist, wenn man ihn auf der Gambe zum Leben erweckt. Ich kann mich dagegen der Meinung von Wissenschaftlern wie Shaun Kam Fook nur anschließen:

»... *in fact, his music, with its many chords, elaborate ornamentation and liberal use of the entire viol tessitura, seem to indicate that De Machy was a composer who knew how to exploit the abilities of the viol...*«, die er in seiner hervorragenden Doktorarbeit *Le Sieur de Machy and the French Solo Viol Tradition* (University of Western Australia, 2008) vertritt. Auch mit der Sicht von Robert Green stimme ich überein: »... *in justice to De Machy, there is little question of his competence as a composer or the beauty of some of his music...*« (Ph. D., Indiana University, 1979).

De Machys Musik hat mich in ein reiches und vielschichtiges musikalisches Universum versetzt, in dem sich das ausgeprägte Gefallen an Resonanzen und Ruhepausen mit der Plastizität eines Tanzschrittes abwechselt... eine Musik, in der die Attacke des Bogens an das schwungvolle Aufsetzen des Fußes auf dem Parkett des Tanzbodens erinnert. Ich bin De Machy dankbar für einen weiteren Beweis, dass die Gambe mit ihren unendlichen Kombinationsmöglichkeiten von Melodie und Harmonie, mit ihren ausgedehnten Resonanztönen und überraschenden rhythmischen Impulsen nicht nur ein zutiefst faszinierendes, sondern auch ein ganzheitliches und autarkes Instrument war und immer noch ist.

Paolo Pandolfo
Übersetzung: Susanne Lowien

P. S. Dem aufmerksamen Zuhörer wird nicht entgehen, dass der Ausführende sich die Freiheit herausgenommen hat, Wiederholungen mit verschiedenartigen Inventionen zu variieren, wie es zur Entstehungszeit üblich war.

anmerkungen

1. *Traité de la Viole* und *Réponse de Mr Rousseau à la lettre d'un Amis qui l'avertit d'un Libelle diffamatoire* (Abhandlung über die Gambe und Antwort von Herrn Rousseau auf den Brief eines Freundes, der ihn vor einer ehrenrührigen Verleumdung warnte), Paris, 1688.
2. »*Une personne peut avoir la main excellente et joüer agreablement de beaux chants, quoyque simples : mais il faut comparer cecy à un homme qui joüeroit parfaitement du Clavessin, ou de l'Orgue, d'une seule main : ce jeu simple pourroit estre agreable; neanmoins on ne l'appelleroit pas cela joüer du Clavessin ni de l'Orgue.*«
3. *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, signes et figures démonstratives* (Choreographie oder die Kunst, den Tanz mit Buchstaben, Symbolen und aufschlussreichen Zeichungen zu beschreiben), Paris, 1700.

kurze erläuterung der bewegungsabläufe und besonderheiten der wichtigsten tänze

¶ *Allemande*: War in Frankreich mehr Begriff einer musikalischen Satzform denn ein praktizierter Tanz, nimmt aber den ersten Platz in der Suiten-Folge ein. Vom Charakter her erwartet man einen erhabenen Gestus, was sich auch in entsprechenden theoretischen Beschreibungen wie *maestoso*, *nobilmente* (majestätisch, vornehm) widerspiegelt.

¶ *Courante*: Die italienische Courante unterscheidesich von der französischen Courante durch rascheres Tempo. Wichtigster Ball- und Lieblingstanz von Louis XIV. *Danse noble* von gravitätisch-ernstem Charakter. Eröffnungstanz bei den Bällen am Hofe. Die zwei Grundschritte werden über zwei Takte hinweg mit einer fließenden Bewegung der Arme getanzt.

¶ *Sarabande*: Solo- und Paartanz aus choreografierten Raumwegen mit vielseitigen barocken Schritten. Sarabanden für Damen haben meist kürzere, technisch einfachere Schrittkombinationen und ein schnelleres Tempo als Sarabanden für Männer, welche viele Drehungen und virtuose Schrittverzierungen enthalten.

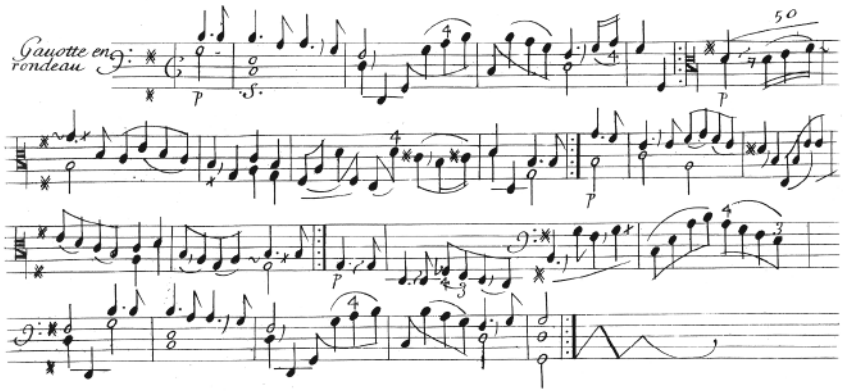
¶ *Gigue*: Sowohl Solo- als auch Paartanz. Sie ist der lebhafteste barocke Tanz mit schnellen, springenden Schritten, raschen Arm- und Beinwechseln und virtuose Elementen in den Solochoreografien.

¶ *Gavotte*: Der Grundschritt der Gavotte besteht aus einem Schritt auf dem flachen Fuss und einem Sprung. Er hat etwas behäbig-ländliches und ist vermutlich ursprünglich ein französischer Volkstanz gewesen. Der Gavottschritt ist einer der Hauptschritte für die Gesellschaftstänze (*Contredanses*).

¶ *Menuet*: Als Königin des Barocktanzes bezeichnet, wurde es erstmals 1653 am Hofe in Versailles von Ludwig XIV und seiner Maitresse am Ball getanzt. Das Menuett (musikalisch notiert im 3/4-Takt) wird im Tanz als 6/8- oder 6/4-Takt aufgeschrieben, da der Grundschritt über zwei Takte geht und fließend getanzt werden muss. Sein Charakter ist heiter und beschwingt.

¶ *Chaconne*: Durchchoreografierter Solo- und Paartanz in der Oper. Charakterisiert die einzelnen Personen, daher sehr unterschiedlich im Affekt zwischen seriös-virtuos und lustig-charmant.

Barbara Leitherer
(Dozentin für Barocktanz, Schola Cantorum Basiliensis)



De Machy, *Pièces de Violle*: *Suite IV, Gavotte en rondeau*

Monsieur De Machy

Pièces de Violle

Ancor più che per le sue ben poco suonate *Pièces de Violle* (le prime in assoluto ad essere pubblicate in Francia, Parigi, 1685), M.r De Machy é noto a violisti e musicologi quale protagonista di una accesa *querelle* con Jean Rousseau (autore del *Traité de la Viole*, Paris, 1687) sul «vero modo di suonare la viola». Di questa disputa resta traccia più negli scritti di Rousseau (*Traité de la viole* e *Réponse de Mr Rousseau à la lettre d'un Amis qui l'avertit d'un Libelle diffamatoire*, 1688) che nell'unico testo rimastoci di De Machy, ovvero la lunga introduzione alle sue *Pièces de Violle*.

Il merito specifico della disputa é spesso pretestuoso: secondo Rousseau, De Machy si arrogherebbe in modo indebito il diritto di stabilire le regole del «ben suonare» la viola, quando molte di queste regole sarebbero state già chiaramente possedute ed insegnate da maestri precedenti, in particolare M.r de Ste Colombe. Effettivamente De Machy mostra una notevole sicurezza di sé, asserendo che solo l'osservanza delle «sue» regole permetterà di ben suonare la viola e non manca di tacciare di ignoranza tutti coloro che non le seguano, osservazione dalla quale Rousseau si sentì palesemente personalmente toccato. Due questioni sembrerebbero essere al centro del disaccordo: la postura della mano sinistra e la predilezione dell'uno (De Machy) per la viola come strumento «armonico» mentre dell'altro come strumento «melodico» (Rousseau). Per una più obiettiva comprensione della disputa, é un peccato però che non resti traccia di uno scritto di De Machy successivo al *Traité* di Rousseau, cui quest'ultimo rispose nel 1688. Sembra comunque di assistere allo scontro tra due opposte fazioni la cui animosità reciproca cerca a pretesto del proprio disaccordo, argomenti che rasentano talvolta l'inconsistenza!

La cosa ci fa amaramente sorridere : gli strumentisti sono avvezzi al concetto di «scuola strumentale», con tutte le chiusure e le miopie che spesso queste comportano. Poveri allievi di tutti i tempi, tirati da una parte o dall'altra, che essendo solo desiderosi di apprendere a suonare il loro amato strumento, vengono spesso invece messi di fronte a radicali scelte di appartenenza!

La lunga introduzione che precede le *Pièces*, si può considerare come un vero e proprio trattato divulgati-

vo di tecnica strumentale violistica, di nuovo, il primo in assoluto stampato in Francia. De Machy individua ben quattro modi di suonare la viola: 1) quello che definisce il più corrente oltre che il più veritiero, di suonare pezzi «di armonia»; 2) quello di suonare una parte e cantarne contemporaneamente un'altra (quanti sono oggi i violisti che oggi la praticano?): 3) quello di suonare una parte (melodica) isolata, sia sul basso che sul soprano; 4) quello di pizzicare la viola, come un liuto o una chitarra.

Il primo modo é quello che chiaramente De Machy identifica con la propria visione della viola. Alla pari del cembalo, del liuto, della chitarra, della tiorba, questa non ha bisogno di essere accompagnata per formare armonie complete. Un passaggio é esemplificativo: quello in cui paragona coloro che si limitano a suonare melodie, a chi suoni il cembalo o l'organo con una mano sola! («*Une personne peut avoir la main excellente et joüer agreablement de beaux chants, quoyque simples : mais il faut comparer cecy à un homme qui joüeroit parfaitement du Clavessin, ou de l'Orgue, d'une seule main : ce jeu simple pourroit estre agreable ; neanmoins on ne l'appelleroit pas cela joüer du Clavessin ni de l'Orgue*»).

Questo é l'obiettivo al centro della ricerca artistica di De Machy : la completa autonomia della viola, e dunque a questo vanno poi ricondotte le sue regole tecniche, prima tra tutte l'osservanza delle *tenües*: note che devono per l'appunto essere «tenute» pur non venendo più materialmente suonate dall'arco, suoni dunque la cui risonanza va coltivata e prolungata perché crei armonia con quelli che invece l'arco successivamente starà producendo. De Machy ci ricorda giustamente che la tecnica delle «note tenute» é ben nota a tutti gli strumenti polifonici, chitarre, liuti, cembali, tiorbe. Ed é proprio a partire della necessità di conservare la risonanza di alcune note, che deriva una buona parte delle sue regole più squisitamente tecniche.

Da violisti ormai con un certo bagaglio di esperienza, sappiamo che chi vuole limitarsi a suonare principalmente brani melodici, non ha bisogno di formare la mano (e l'arco) alle esigenze della condotta di più voci alla volta, e della formazione degli accordi. Questo è il punto principale: De Machy non sembra voler concedere alcun compromesso pur di difendere la viola nella sua integrità di strumento armonico. Eppure la querelle tra De Machy e Rousseau sembra sfuggire alla semplice logica di una contrapposizione tra un De Machy fautore della «viola armonica» e di un Rousseau di quella «melodica». Basti pensare che Rousseau nella sua *Réponse* si spinge polemicamente a criticare De Machy perché in alcuni passaggi delle sue *Pièces* avrebbe omesso di annotare l'evidente esigenza delle *tenües*!

☙

Si é da più parti sostenuto che De Machy abbia rappresentato una visione conservatrice della viola, visione poi superata dai successivi sviluppi stilistici del repertorio francese. Ma la verità ci sembra assai più complessa perché di fatto la viola «armonica» restò *la* viola anche per i grandi autori successivi. Ad esempio tutti i cinque libri di Marin Marais (in un arco che va dal 1686 al 1725) sono stracolmi di indicazioni di *tenües* oltre che di accordi, ed é lampante come anche nelle *Pièces* di Forqueray (pubblicate nel 1747) il violista si trovi continuamente ad alternare melodie ed armonie. Il virtuosismo del violista continuò a coincidere con la padronanza proprio del peculiare aspetto eclettico dello strumento, che combina ed alterna voce «melodica» soprana e voce di «basso», e le riunisce frequentemente in armonie complete.

Vista dal nostro punto di vista di osservatori che abbracciano con lo sguardo la storia più ampia dello strumento, in fondo non si tratta d'altro che del progressivo sviluppo dell'antico *sonare alla bastarda* degli italiani a cavallo tra '500 e '600. Oratio della Viola, Girolamo Dalla Casa, Francesco Rognioni, Vincenzo Bonizzi, e altri ancora, inventarono un modo di suonare che alternando ed collegando tra loro le varie parti del tessuto polifonico, il soprano, basso, tenore, contralto, ed andava a creare una nuova voce che veniva denominata «bastarda».

Tornando alla Francia degli ultimi anni del XVII secolo é però evidente che la musica per viola non accompagnata stava avviandosi verso un destino meno fortunato di quella che vi affiancava l'accompagnamento di un basso continuo. Il primo libro di Marais apparve nel 1686 senza il complementare libro di basso cifrato, ma questo gli venne aggiunto nel 1689! Gradualmente alla figura del violista che da solo suonava pezzi autosufficienti, (come nella grande tradizione inglese di Hume, Jenkins, Coperario, Ferrabosco, Corkine, e poi in quella successiva francese di Hotmann, Du Buisson, Ste. Colombe) si andò via via sostituendo quella del violista al centro di un piccolo concerto da camera, con clavicembalo, tiorba, e anche una seconda viola di accompagnamento. Questo piccolo gruppo certamente rispondeva di più alle esigenze dei fasti della Corte ed ebbe quindi maggiore fortuna, almeno laddove tali fasti erano indispensabili.

☙

De Machy, come del resto tutti gli autori contemporanei (anche di altri strumenti) si dilunga poi nella descrizione della complessa ornamentazione che richiede nei suoi brani. La complessità dell'ornamentazione nella sua musica é stata finora al centro dell'attenzione sia di musicologi che di musicisti. La cosa é ben comprensibile, viste le complesse descrizioni e l'elevato numero di ornamenti. Comporta però il rischio di concentrare i propri sforzi su un aspetto senz'altro importante ma innegabilmente accessorio della musica. Proprio Rousseau nel suo *Traité de la Viole* dà una definizione di ornamentazione che dovrebbe farci riflettere. La paragona agli ornamenti che si vedono sugli edifici: ne ingentiliscono le forme, ma non contribuiscono alla solidità statica, affidata alla struttura («... *ne sont pas nécessaires pour la subsistance du Batiment, mais qu'ils servent seule-*

ment à le rendre plus agreable à la veuë...»). L'ornamentazione francese, ed in particolare quella di De Machy, é forse la più elaborata che sia mai stata inventata, ma una volta acquisita, deve appunto non far altro che svolgere in modo funzionale il proprio ruolo di ingentilire, ornare, l'edificio musicale al quale si sovrappone.

C'é qualcos'altro che nell'avvicinarci a questa musica ci é invece sembrato fondamentale: la sua struttura per l'appunto: le otto Suites di De Machy sono appunto tali: fatta esclusione dei *Preludi (*scritti in stile «non misurato» tipico dell'epoca), si tratta di vere e proprie Suites di danza, ovvero... letteralmente successioni di danze! Per quanto banale possa apparire questa osservazione comporta però una serie di importanti scelte interpretative: suonare musica di danza, da sempre ha significato sottomettere la propria capacità inventiva al rigore della struttura ritmica oltre che ai caratteri propri alle differenti danze. Si sa che le danze di palazzo in Italia erano state fin dal '500 spesso accompagnate dal liuto da solo. E sappiamo che uno degli sforzi comuni ai violisti del '600 (dall'inglese Tobias Hume al nostro De Machy) fu quello di dimostrare quanto la viola fosse uno strumento valido ed autonomo *quanto e più del liuto* nel suonare solo.

Abbiamo inoltre innumerevoli fonti che ci dicono quanto la passione della danza fosse diffusa durante il '600 in tutta Europa ed in particolare in Francia, coltivata fino all'ossessione dall'aristocrazia di corte, ma anche dalla nobiltà rurale e dalle classi medie più abbienti; oltre che, ovviamente dal popolo in forme meno sofisticate ma che affascinavano ed ispiravano anche le danze di palazzo. Mettendo insieme questi elementi si può facilmente immaginare quanto dovesse essere profonda e quotidiana la consuetudine di tutti i musicisti e musicanti di ogni livello con le forme base delle danze più diffuse, appunto *courante, sarabande*, *gigue*, *gavotte*, *menuet*, *chaconne*.

Sembrerebbe che non vi siano a tutt'oggi evidenze documentarie di danze accompagnate dalla la viola sola, ma nemmeno ci risulta che ve ne siano del contrario (e saremmo oltremodo meravigliati se ne affiorassero). Pur non volendo addentrarsi in una ipotesi che resta al momento solo una suggestione (quella della viola che da sola accompagna danze di palazzo), la consuetudine dei musicisti con quelle danze era comunque tale che é impossibile immaginare che le danze «suonate» si discostassero significativamente da quelle ad uso dei danzatori.

La telegrafica brevità di alcuni Minuetti o Gavotte di De Machy inoltre ci porta ad accostarli a quelle poche misure di melodia ad uso del *maître de dance* che Raoul-Auger Feuillet (*Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, signes et figures démonstratives*, Paris, 1700) pone a margine delle sue coreografie: poche misure, ed una complessa coreografia ne che implica la ripetizione per un numero elevato di volte, ben oltre il noto schema AABB. Come vanno intese allora le brevissime Gavotte di De Machy, di 4+8 misure? Sono forse una struttura da seguire (e forse variare) finché i danzatori non abbiano terminato le loro figure?

La nostra impressione é che ciò di cui De Machy *non* parla nella sua prefazione, ciò che viene quindi dato per sottinteso perché arcinoto a tutti i suoi contemporanei, é proprio il punto di partenza imprescindibile per tentare una comprensione della sua musica. De Machy *non* parla della danza! Ma *tutti* sapevano *come* si dovesse suonare una *Courante* o una *Sarabande*, etc. È su questo modello che nei palazzi nobiliari di tutta Europa si é danzato per oltre un secolo e mezzo! Non c'era alcun bisogno di spiegarne il tempo, la struttura, le accentuazioni, il carattere. Bisognava però spiegare il complesso codice in cui venivano notati gli ornamenti, che non era comune a tutti i compositori, anzi spesso era individuale, e bisognava dilungarsi sui consigli tecnici di base, con l'intento da una lato di diffondere l'uso dello strumento e dall'altro di acquisire nuovi allievi, da sempre la principale fonte di guadagno dei musicisti.

A ben guardare ci troviamo di fronte ad un preziosissimo esempio di Suites di danza barocca suonate da uno strumento ad arco non accompagnato. In più si tratta dell'*unico* esempio nel suo genere che abbia potuto essere curato dall'autore fin nei minimi dettagli prima che andasse in stampa: le suites per viola non accompagnata precedenti (Hotman, Ste. Colombe, Du Buisson), esistono solo in forma manoscritta, in raccolte di brani non organizzati coerentemente in chiare strutture, mentre le Suites successive si avvalgono tutte del basso continuo. Si tratta quindi di un esempio estremamente interessante anche per chi, ad esempio, volesse poi affrontare lo studio e l'interpretazione delle poche opere analoghe di autori successivi, come ad esempio le Suites o le Partite di Johann Sebastian Bach. Siamo di fronte alla fonte primaria: la Suite per strumento ad arco non accompagnato, che fa ampio uso di alternanza tra melodia ed armonia, racchiusa nella quasi immutabile struttura della Suite di danza francese.

È interessante notare come nel corso degli ultimi anni l'atteggiamento di musicisti e musicologi abbia teso a sminuire il valore della musica di De Machy. È stato scritto che la musica di De Machy non ha particolare merito artistico («... *his music comprises eight suites of no special merit...*», *New Grove*, Donington), e che é di un livello notevolmente inferiore a quella di Marais («*[Marais'] first book of pieces for viol, preceded by a year by De Machy's much inferior pieces – the first of the genre to appear in print...*», Julian Sadie) e ancora che é musica «rudimentale» («... *the finesse of [Marais' first book of] pieces is in striking contrast to the comparatively rudimentary works of his predecessors – notably the Pièces de Violl of Demachy...*», Lucy Robinson).

Insomma sembra che l'irresistibile desiderio di interpretare la storia come un costante perfezionamento e sviluppo verso l'alto continui a contagiare gli studiosi, atteggiamento peraltro curiosamente coe-

rente con il periodo di cui ci occupiamo: non si viveva allora forse nel «migliore dei mondi possibili...»? Di conseguenza forse anche noi dovremmo nutrire la stessa convinzione, ma sappiamo che é lecito porsi almeno qualche dubbio in merito...

Ci siamo applicati alla comprensione ed alla registrazione di quattro delle otto Suites, (due da quelle in notazione mensurale, e due da quelle notate in intavolatura). Avendo negli ultimi vent'anni acquisito una certa esperienza che spazia nel suo repertorio dal '500 alla fine del '700, ci sentiamo di poter affermare che quei giudizi sono a nostro avviso profondamente ingiusti : essi non traggono origine dal reale approfondimento ed apprezzamento del testo musicale, che solo può avvenire nel momento in cui a questo si dà vita con i suoni della viola. Concordiamo invece col giudizio di studiosi quali Shaun Kam Fook : «*... in fact, his music, with its many chords, elaborate ornamentation and liberal use of the entire viol tessitura, seem to indicate that De Machy was a composer who knew how to exploit the abilities of the viol...*», espresso nella sua eccellente tesi *Le Sieur de Machy and the French Solo Viol Tradition* (University of Western Australia, 2008). Così come con quelli espressi da Robert Green: «*... in justice to De Machy, there is little question of his competence as a composer or the beauty of some of his music...*» (Ph. D., Indiana University, 1979).

La musica di De Machy ci ha trasportato in un universo sonoro ricco e composito, dove il profondo piacere delle risonanze e dei silenzi si alterna alla plasticità del passo di danza... una musica in cui il rimbalzo del piede sul parquet della sala rimanda a quello dell'arco sulla corda... Siamo grati a lui per averci ancora una volta dimostrato come la Viola da Gamba, con la sua incessante combinazione di melodia ed armonia, di lunghe risonanze e sorprendenti impulsi ritmici, con la sua incredibile ampiezza di registri, sia stato e sia tuttora strumento non solo profondamente affascinante ma anche completo ed autosufficiente.

Paolo Pandolfo

p. s. Da notare, per l'attento ascoltatore, che l'interprete si é talvolta preso la libertà di variare le ripetizioni con invenzioni di varia natura, come da prassi consueta dell'epoca.

brevi cenni sui movimento ed i caratteri delle principali danze

¶ *Allemande*: Non sembra si trattasse di una danza vera e propria: apre sempre la Suite, con movimento dall'incedere solenne, ed é accompagnata spesso da descrizioni di carattere quali «maestoso, nobilmente».

¶ *Courante*: Differenti nel tempo la classica francese quella italiana (più rapida). Fu la danza più amata da Louis XIV. Danza nobile, dal carattere serio. Danza di apertura, solistica o di coppia. Il passo principale si esegue nell'arco di due misure, insieme ad un movimento fluido delle braccia.

¶ *Sarabande*: Danza sia solistica che di coppia di percorso coreografico in cui il tempo lento permette ricche combinazioni di passi diversi. Differenza tra sarabande per donne, che prevedono un tempo più fluido, e quelle per uomini, ancor più ricche di figure virtuosistiche per eseguire le quali il tempo é necessariamente più lento.

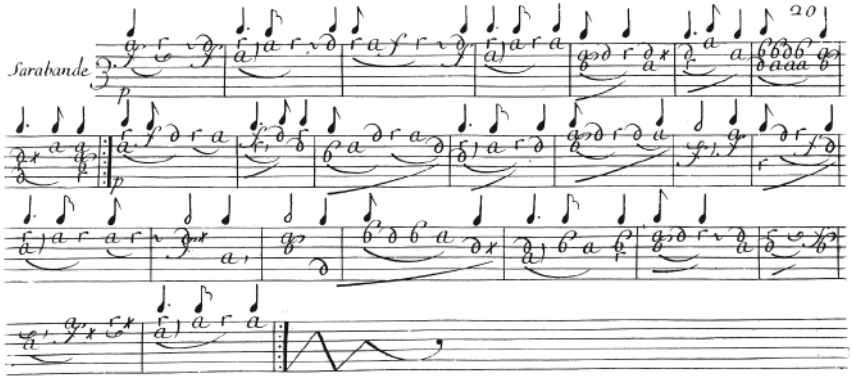
¶ *Gigue*: Danza sia solistica che di coppia. È la danza barocca più vivace e rapida, con passi veloci e salti, rapidi passaggi alternati sia di braccia che di gambe, ricca di elementi di virtuosismo nelle coreografie solistiche.

¶ *Gavotte*: Il passo base alterna passo sul piede di piatto e passo saltato . Deriva quasi certamente da una tipo di danza popolare francese (come si deduce anche dall'uso del piede piatto). Il movimento é assai vivace e brioso. Il passo di Gavotta é anche il passo base delle danze di società (*Contradanze*).

¶ *Menuet*: Designata la regina delle danze, fu danzata per la prima volta nel 1653 a Versailles da Louis XIV e la sua *maîtresse*. Pur se notato musicalmente in 3/4 si danza in 6/4 perché il passo base riunisce sempre in modo fluido due misure alla volta. Ha carattere sereno e brioso.

¶ *Chaconne*: Danza solistica, spesso (nelle opere) con coreografia dettagliata per tutta la sua durata. Molto variata nei caratteri, che vanno dal serio e virtuoso al buffo ed al sensuale.

Barbara Leitherer
(Prof. di Danza barocca, Schola Cantorum Basiliensis)



De Machy, *Pièces de Violle*: *Suite v, Sarabande*

Monsieur De Machy

Pièces de Violle

Compositor de las *Pièces de Violle* (raramente tocadas, a pesar de haber sido las primeras publicadas en Francia, París, 1685), M^{r} De Machy es sobre todo conocido, por violistas y musicólogos, como el protagonista de una virulenta *querelle* con Jean Rousseau (el autor del *Traité de la Viole*, París, 1687) cuyo tema era «la verdadera manera de tocar la viola». De aquella controversia encontramos más ecos en los escritos de Rousseau (*Traité de la Viole* y *Réponse de Mr Rousseau à la lettre d'un Amis qui l'avertit d'un Libelle diffamatoire*, 1688) que en el único texto conservado de De Machy, la larga introducción a sus *Pièces de Violle*.

El tema de la querella parece a menudo gratuito: según Rousseau, De Machy se arroga indebidamente el derecho de establecer las reglas de la «buena manera de tocar» la viola, cuando muchas de estas reglas eran ya claramente puestas en práctica y enseñadas por maestros precedentes, en particular M^{r}. de Sainte Colombe. Y en efecto, De Machy muestra una notable seguridad en sí mismo, al afirmar que sólo la observancia de «sus» reglas permite tocar bien la viola y no duda en llamar ignorantes a los que no las siguen. Argumento, este último, que parece haber tocado a Rousseau personalmente. Dos puntos pueden centrar la polémica: la posición de la mano izquierda, y la predilección de De Machy por la viola concebida como un instrumento «armónico», mientras para Rousseau sería un instrumento «melódico». Lástima no tener la mínima traza del texto de De Machy comentando el *Traité* de Rousseau –quien, a su vez, publica la citada *Réponse* de 1688– para ayudarnos a comprender aquella disputa de manera más objetiva. Parece, pues, que asistimos a una lucha de dos facciones opuestas, cuya mutua animosidad las lleva a presentar argumentos que rozan la inconsistencia con tal de demostrar el error ajeno...

Una sonrisa amarga aflora en los labios: los intérpretes están ya acostumbrados al concepto de «escuela instrumental», con toda la cerrazón y estrechez de miras que, a menudo, esto conlleva. ¡Pobres estudiantes por doquier, arrastrados por las diversas tendencias, cuando no tienen sino un deseo, aprender a tocar su instrumento predilecto, y son tan a menudo confrontados con radicales elecciones de afiliación!

☞

La larga introducción que precede las *Pièces* puede ser considerada como un verdadero tratado de la técnica

de la viola da gamba, el primero publicado en Francia. De Machy define cuatro maneras de tocar la viola: 1) la más corriente, y la más genuina, consiste en tocar piezas «de armonía»; 2) tocar una parte y cantar otra simultáneamente (¿cuántos violistas pueden hacerlo hoy?); 3) tocar una parte (melódica) en el bajo de viola o en la viola soprano; 4) pulsar las cuerdas de la viola, como las de un laúd o de una guitarra.

La primera manera es la que De Machy identifica claramente con su propia visión de la viola. Al igual que el clavecín, el laúd, la guitarra, o la tiorba, la viola no necesita acompañamiento para formar armonías completas. En una página de su introducción, De Machy propone un ejemplo al equiparar a los que se limitan a interpretar melodías con unos músicos que no tocarían el clavecín o el órgano ¡sino con una sola mano! («*Une personne peut avoir la main excellente et joüer agreablement de beaux chants, quoyque simples : mais il faut comparer cecy a un homme qui joüeroit parfaitement du Clavessin, ou de l'Orgue, d'une seule main : ce jeu simple pourroit estre agreable; neanmoins on ne l'appelleroit pas cela joüer du Clavessin ni de l'Orgue*.»)

La búsqueda artística de De Machy tiene un objetivo principal: la total autonomía de la viola. Sus reglas técnicas persiguen pues la consecución de esta meta, y privilegian ante todo la observancia de las *tenües*: notas que han de «mantenerse» a pesar de no estar ya físicamente tocadas por el arco, y cuya resonancia ha de ser cultivada y prolongada con el fin de crear una armonía con los sonidos que irá produciendo el arco. De Machy nos recuerda justamente que todos los intérpretes de instrumentos polifónicos, guitarras, laúdes, clavecines o tiorbas, conocen perfectamente la técnica de las «notas mantenidas». Y es a partir de esta necesidad por prolongar la resonancia de ciertas notas, que deriva buena parte de sus reglas más estrictamente técnicas.

Los violistas con cierta experiencia sabemos que quien quiere limitarse a tocar principalmente piezas melódicas no necesita ejercitar la mano (y el arco) para cumplir con las exigencias de la polifonía y de la formación de los acordes. He aquí el punto principal: De Machy no parece querer hacer compromiso alguno en su defensa de la viola, instrumento de esencia armónica. Y sin embargo, la querella entre De Machy y Rousseau parece huir de la sencilla lógica de un debate entre, respectivamente, un partidario de la «viola armónica» y un adepto de la «viola melódica». Bastaría recordar que Rousseau, en su *Réponse*, lleva la polémica hasta el punto de criticar a De Machy porque, en algunos pasajes de sus *Pièces*, habría omitido anotar las indicaciones exigiendo las *tenües* ¡cuando son evidentes!

Muchos son los que sostuvieron que De Machy representa una visión conservadora de la viola, visión luego superada por los desarrollos estilísticos sucesivos del repertorio francés. Pero la realidad nos parece más compleja pues, de hecho, la viola «armónica» sigue siendo *la* viola para los grandes autores ulteriores. Por ejemplo, les cinco libros de Marin Marais (de 1686 a 1725) rebosan indicaciones de *tenües* tanto como de acordes, y es evidente que incluso en las *Pièces* de Forqueray (publicadas en 1747) el violista ha de alternar continuamente melodías y armonías. El virtuosismo del violista siguió coincidiendo con el dominio de la naturaleza ecléctica del instrumento, que combina y alterna voz «melódica» aguda y voz de «bajo», y las reúne a menudo en armonías completas.

Desde nuestra perspectiva de observadores que pueden considerar toda la historia del instrumento, no se trata, en el fondo, sino del desarrollo progresivo del antiguo *sonare alla bastarda* de los italianos de 1500 a 1600. Oratio della Viola, Girolamo Dalla Casa, Francesco Rognioni, Vincenzo Bonizzi y muchos más, inventaron un estilo que alternaba y conectaba las diferentes partes de la textura polifónica –soprano, alto, tenor, bajo– creando así una nueva voz denominada «bastarda».

Volviendo a Francia y al final del siglo XVII, nos parece sin embargo evidente que el destino de la música para viola sin acompañamiento declinaba en beneficio de las obras compuestas con acompañamiento de un bajo continuo. El *Primer libro* de Marais se publicó en 1686 sin el bajo cifrado correspondiente, ¡que fue añadido en 1689! El violista que tocaba piezas autónomas a solo (siguiendo la gran tradición inglesa de Hume, Jenkins, Coperario, Ferrabosco, Corkine, y la que sigue después, en Francia, de Hotmann, Du Buisson, Sainte Colombe) se veía poco a poco remplazado por un intérprete tocando en el centro de un pequeño conjunto de cámara, con clavecín, tiorba, y hasta una segunda viola de acompañamiento. Este pequeño grupo, que convenía ciertamente mejor a las exigencias de los fastos de la corte, tuvo por tanto mejor fortuna, al menos donde y cuando tales fastos eran indispensables.

De Machy, como todos los autores coetáneos (no sólo los que componían para la viola), se despliega con generosidad en la descripción de la ornamentación compleja que requiere su obra. La complejidad de la ornamentación en su música ha centrado, hasta la fecha, la atención de los musicólogos y de los músicos. Lo que se entiende perfectamente, considerando las descripciones complejas y la gran cantidad de ornamentos. Existe sin embargo el riesgo de concentrar las investigaciones sobre un aspecto de la música ciertamente importante pero innegablemente accesorio. El propio Rousseau da en su *Traité de la Viole* una definición de la ornamentación que nos podría hacer reflexionar. La equipara con los ornamentos de los edificios: no contribuyen a la duración de un edificio, pero lo embellecen («... *ne sont pas nécessaires pour la subsistance du Batiment, mais qu'ils servent seulement à le rendre plus agreable à la veuë*...») Acaso no se ha inventado nunca una ornamentación más elaborada que la francesa, y en particular la de De Machy, pero una vez adquirida, sólo ha de cum-

plir su función, es decir, refinar, ornamentar, el edificio musical al que se superpone.

☞

Al acercarnos a esta música, hemos descubierto otra cosa que nos parece fundamental: precisamente su estructura. Exceptuando los *Préludes* (escritos en el estilo «no medido» típico de la época), las ocho *Suites* de De Machy son verdaderas *suites de danzas*, o sea... ¡literalmente sucesiones de danzas! Por muy banal que parezca el comentario, implica sin embargo una serie de decisiones interpretativas importantes: tocar música de danza ha significado, desde siempre, someter su inventiva al rigor de la estructura rítmica y al carácter propio de cada danza. Sabemos que en Italia, las danzas de palacio se acompañaban, hasta los últimos años del siglo XVI, con un laúd solo. Y sabemos también que uno de los esfuerzos comunes a los violistas del XVII (desde el inglés Tobias Hume hasta nuestro De Machy) consistía en demostrar que la viola era un instrumento competente y autónomo, *tanto y más que el laúd*, cuando tocaba sin acompañamiento.

Innumerables fuentes nos hablan de la intensidad de la pasión por la danza en el siglo XVII y cómo se apoderó de toda Europa y en particular de Francia, pasión cultivada hasta la obsesión no sólo por la aristocracia de la corte, sino por la nobleza rural y la clase media más adinerada. Y huelga decir que el pueblo estaba poseído por el mismo frenesí, y sus bailes, menos sofisticados, fascinaban e inspiraban, a su vez, los del palacio. Considerando todos estos elementos, podemos fácilmente imaginar la profunda familiaridad y la intimidad de todos los músicos e intérpretes, cualquiera que sea su nivel, con las formas básicas de las danzas más populares que practicaban diariamente: *courante*, *sarabande*, *gigue*, *gavotte*, *menuet*, *chaconne*.

No disponemos todavía, al parecer, de documentos que pruben que las danzas se acompañaban por la viola sola, pero tampoco existen fuentes demostrando lo contrario (¡y qué maravilla si, en el primer caso, apareciese una!). Sin querer aventurarnos a defender una hipótesis que, hoy por hoy, no es sino una simple sugerencia (la viola, sola, acompañando las danzas de palacio), tal era el conocimiento familiar que tenían los músicos de las danzas que nos es imposible imaginar que las danzas «tocadas» fueran significativamente diferentes de las destinadas a los bailarines.

La brevedad telegráfica de algunos *menuets* o *gavottes* de De Machy nos recuerda aquellos pocos compases de melodías utilizados por el *maître de danse*, y que Raoul-Auger Feuillet (*Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, signes et figures démonstratives*, París, 1700) anota al margen de sus coreografías: pocos compases, y una coreografía compleja implicando numerosas repeticiones, sobrepasando en número el esquema conocido AABB. ¿Cómo pues interpretar las muy breves *gavottes* de De Machy, de 12 (4+8) compases? ¿Constituyen una estructura de base (acaso con variaciones) para acompañar a los bailarines hasta el final de sus figuras?

Hay algo de lo que De Machy *no* habla en su introducción –algo archiconocido por todos sus coetáneos y por ello, sobreentendido– y pensamos que éste es precisamente el punto de partida indispensable para intentar comprender su música. De Machy *no* habla de la danza... Pero *todos* sabían *cómo* tenía que tocarse una *courante*, una *sarabande*... ¡Y es así cómo la aristocracia de toda Europa bailó en sus palacios durante un siglo y medio! Ninguna necesidad de explicar el *tempo*, la estructura, los acentos, el carácter. Hacía falta, sin embargo, explicar el código complejo que recogía los ornamentos, diferente según los compositores, y que incluso podía ser absolutamente personal; se tenían pues que explicar en detalle los consejos técnicos de base, para poder difundir el uso del instrumento y adquirir así nuevos alumnos, que fueron desde siempre, para los músicos, la fuente principal de dividendos.

Considerándolo bien, tenemos aquí un preciosísimo ejemplar de suites de danzas barrocas tocadas con un instrumento de arco sin acompañamiento. Se trata además del *único* ejemplar de este género que el autor pudo cuidar en sus mínimos detalles antes de darlo a la imprenta: las suites para viola sin acompañamiento compuestas anteriormente (por Hotman, Sainte Colombe, Du Buisson), existen sólo en manuscritos, en recopilaciones de piezas no estructuradas con claridad y coherencia, mientras todas las suites ulteriores son compuestas con el bajo continuo. Se trata pues de un documento de un interés extraordinario no sólo *per se*, sino también para todo músico que quisiera luego estudiar e interpretar las pocas obras similares de compositores ulteriores, por ejemplo las *Suites* o las *Partitas* de Johann Sebastian Bach. Nos hemos aquí en frente de la fuente primera: la suite para instrumento con arco sin acompañamiento, que recurre ampliamente a la alternancia de la melodía con la armonía, incluida en la estructura casi inmutable de la suite francesa de danzas.

☞

Convendría señalar la tendencia de los músicos y musicólogos, durante los últimos años, a disminuir el valor de la música de De Machy. Podemos leer que el mérito artístico de la música de De Machy deja que desear («... su música comprende ocho suites sin interés particular...», *New Grove*, Donington), que es netamente inferior a la de Marais («... el *Primer libro de piezas de viola* [de Marais], publicado un año después del libro de De Machy –primero del género en publicarse– constituido por piezas de un nivel muy inferior...», Julian Sadie); su música sería «rudimentaria» («... contundente es el contraste entre la finura de las piezas [del *Primer libro* de Marais] y las obras rudimentarias de sus predecesores – particularmente las *Pièces de Violl* de Demachy...», Lucy Robinson).

Parece en suma que el irresistible deseo de interpretar la historia como un progreso y un perfeccionamiento constantes sigue contagiando a los estudiosos y esta actitud es, curiosamente, coherente con la época que nos ocupa: ¿no se vivía en «el mejor de los

mundos posibles...?» Tendríamos por tanto que compartir esta misma convicción, pero sabemos que es lícito albergar alguna duda al respecto...

Nos aplicamos a entender y a grabar cuatro de las ocho *Suites* (dos escritas en notación mensural, dos en tablatura). Habiendo adquirido, durante los veinte últimos años, una cierta experiencia en el repertorio que abarca desde el siglo XVI hasta finales del XVII, pensamos poder afirmar que estos juicios son absolutamente injustos: no se basan en un estudio profundo y una apreciación del texto musical, que no pueden existir sino en el momento de dar vida al texto con los sonidos de la viola. Estamos en cambio de acuerdo con la opinión de estudiosos como Shaun Kam Fook, y que podemos leer en su excelente tesis *Le Sieur de Machy and the French Solo Viol Tradition* (University of Western Australia, 2008): «... de hecho, su música, con sus numerosos acordes, su ornamentación elaborada y su libre utilización de la tesitura completa de la viola, parecen indicar que De Machy es un compositor que sabía explotar las posibilidades de la viola...» o Robert Green: «... en toda justicia, no podemos dudar de la competencia de De Machy como compositor, ni de la belleza de algunas de sus obras...» (Ph. D., Indiana University, 1979).

La música de De Machy nos lleva a un universo sonoro rico y complejo, donde alternan el profundo placer de las resonancias y de los silencios, con la plástica de los pasos de baile... una música donde el bote del pie sobre el parqué de la sala encuentra su eco en el golpe del arco sobre la cuerda... Le agradecemos por haber demostrado una vez más que la viola da gamba, con su incesante combinación de melodía y armonía, de largas resonancias e impulsos rítmicos sorprendentes, con su increíble amplitud de registros, fue y sigue siendo no sólo absolutamente fascinante sino también un instrumento completo y autosuficiente.

Paolo Pandolfo
traducción: Pedro Elías

P. S. El oyente atento se dará cuenta de la libertad con la que el intérprete varía, a veces, las repeticiones con invenciones de naturaleza diversa, siguiendo así la práctica de la época.

BREVES NOTAS SOBRE LOS MOVIMIENTOS Y CARACTERÍSTICAS DE LAS DANZAS PRINCIPALES

¶ *Allemande*. No se trataría exactamente de una danza: abre siempre la suite, con un movimiento de marcha solemne, a menudo acompañada por descripciones de carácter como *maestoso* o *nobilmente*...

¶ *Courante*. Con un *tempo* diferente, la *courante* clásica francesa es menos rápida que su hermana italiana. Era la danza predilecta de Luis XIV. Danza noble, de carácter serio. En posición de obertura, se baila solo o en pareja. El paso principal se ejecuta en un arco de dos compases, con un movimiento fluido de los brazos.

¶ *Sarabande*. Se baila, solo o en pareja, con una coreografía cuyo *tempo* lento permite ricas combinaciones de pasos diversos. Diferente según la interpretan mujeres, en un movimiento más fluido, u hombres, en un *tempo* más lento que permite la floración de figuras aún más virtuosas.

¶ *Gigue*. Se baila solo o en pareja. Es la danza barroca más viva y rápida, con pasos veloces y saltos, pasajes rápidos alternando los brazos o las piernas; rica en elementos virtuosos en las coreografías para solistas.

¶ *Gavotte*. El paso de base alterna el paso del pie aplanado y el paso saltado. Proviene muy probablemente de un tipo de danza popular francesa (como se deduce de los pies aplanados). Se baila en un movimiento muy vivo y brioso. El paso de gavota es también el paso básico de las danzas de sociedad (contradanzas).

¶ *Menuet*. Nombrada reina de las danzas, fue bailada por primera vez en 1653 en Versalles por Luis XIV y su *maîtresse*. Escrita en 3/4, se baila sin embargo en 6/4 pues el paso de base reúne con fluidez dos compases en uno. Carácter sereno y brioso.

¶ *Chaconne*. Baile solista, a menudo (en las óperas) con una coreografía detallada durante toda su duración. De naturaleza muy variada, desde la seriedad y el virtuosismo hasta la comicidad y la sensualidad.

Barbara Leitherer
(Profesora de danza barroca, Schola Cantorum Basiliensis)

Paolo Pandolfo on Glossa

Marin Marais
Le Labyrinthe
Paolo Pandolfo, Thomas Boysen, Mitzi Meyerson, ...
Glossa GCD 920404

Marin Marais
Grand Ballet
Paolo Pandolfo, Thomas Boysen, Mitzi Meyerson, ...
Glossa GCD 920406

Monsieur de Sainte Colombe
Pièces de viole
Paolo Pandolfo & Thomas Boysen
Glossa GCD 920408

Forqueray
Pièces de viole avec la basse continuë
Paolo Pandolfo, Rolf Lislevand, Guido Morini...
Glossa GCD 920412. 2 CDs

Johann Sebastian Bach
The six suites
Paolo Pandolfo
Glossa GCD P30405. 2 CDs

Carl Friedrich Abel
The Drexel Manuscript
Paolo Pandolfo
Glossa GCD 920410

Johann Sebastian Bach
Sonatas for viola da gamba and harpsichord
Paolo Pandolfo & Markus Hünninger
Glossa GCD 920411

Improvisando
16th-century jazz
Paolo Pandolfo, Guido Morini, Thomas Boysen, ...
Glossa GCD P30409

Travel Notes
New music for the viola da gamba
Paolo Pandolfo, Andrea Pandolfo, Laura Polimeno, ...
Glossa GCD P30407

Tobias Hume
The Spirit of Gambo
Paolo Pandolfo, Emma Kirkby, Guido Balestracci, ...
Glossa GCD C80402

edition produced by:
GLOSSA MUSIC S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@note1-music.com / www.note1-music.com