

Georg Muffat

Armonico Tributo
Florilegium Primum

Ars Antiqua Austria

Gunar Letzbor

Georg Muffat

(1653-1704)

Armonico Tributo (1682)
Florilegium Primum (1695)

Ars Antiqua Austria

Gunar Letzbor, Ilja Korol · violin

Peter Rigner, Susanna Haslinger (CD 1), **Chiharu Abe** (CD 2) · viola

Claire Pottinger-Schmidt (CD 1) · violone da gamba, violoncello

Roberto Sensi (CD 2) · violone da gamba

Luciano Contini (CD 1) · archlute

Norbert Zeilberger · harpsichord, organ

Michael Oman (CD 2) · recorder

Gunar Letzbor

direction

Recording: CD 1 October 2000, Pieve di Tre Colli, Calci (Italy)

CD 2 July 1998, Pieve di S. Giulia, Caprona (Italy)

Recording producer & digital editing: Sigrid Lee & Roberto Meo

Booklet editor: Susanne Lowien

Layout: Joachim Berenbold

Translations: Sigrid Lee (English) / Marc Vanscheeuwijck (français) / Peter Weber (deutsch)

Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)

© 1998/2001 + © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany

CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

CD 1 Armonico Tributo, 1682

1-7	Sonata I	13'28
	<i>Grave · Allegro e presto · Allemanda Grave e forte · Grave · Gavotta Allegro e forte · Grave · Menuet Allegro e forte</i>	
8-16	Sonata II	13'50
	<i>Grave · Allegro · Grave · Forte e allegro · Aria · Grave · Sarabanda Grave · Grave · Borea Alla breve</i>	
17-22	Sonata III	8'35
	<i>Grave · Allegro · Corrente · Adagio · Gavotta · Rondeau</i>	
23-28	Sonata IV	8'43
	<i>Grave · Balletto · Adagio · Menuet · Adagio · Aria Presto</i>	
29-33	Sonata V	21'31
	<i>Allemanda Grave · Adagio · Fuga · Adagio · Passacaglia Grave</i>	

Total Time 66'35

CD 2 Florilegium Primum, 1695

1-7	Fasciculus I „Eusebia“	10'19
	<i>Ouverture Allegro · Air · Sarabande · Gigue I · Gavotte · Gigue II · Menuet</i>	
8-13	Fasciculus II „Sperantis Gaudia“	11'38
	<i>Ouverture Presto · Balet · Bourrée · Rondeau · Gavotte · Menuet I/II</i>	
14-20	Fasciculus III „Gratitudo“	10'03
	<i>Ouverture Allegro · Balet · Air · Bourrée · Gigue · Gavotte · Menuet</i>	
21-27	Fasciculus IV „Impatientia“	10'44
	<i>Symphonie Grave - Presto · Balet · Canaries · Gigue · Sarabande · Bourrée · Chaconne</i>	
28-33	Fasciculus V „Sollicitudo“	10'40
	<i>Ouverture Allegro · Allemande · Air · Gavotte · Menuet I/II · Bourrée</i>	
34-40	Fasciculus VI „Blanditiae“	10'20
	<i>Ouverture Presto · Sarabande · Bourrée · Chaconne · Gigue · Menuet · Echo</i>	
41-47	Fasciculus VII „Constantia“	9'25
	<i>Air Grave · Entrée des Fraudes · Entrée des Insultes · Alla breve, e presto – Allegro · Gavotte · Bourrée · Menuet I/II · Gigue</i>	

Total Time 74'03

Georg Muffat

Armonico Tributo (1682) & Florilegium Primum (1695)

Georg Muffat war ein wahrhaftig europäischer Komponist im modernen Sinne des Wortes. Er wurde am 1. Juni 1653 in Mègeve in Savoyen geboren; er bezeichnete sich als Deutschen, hatte aber schottische Vorfahren. Vom seinem 10. bis zum 16. Lebensjahr studierte er Musik bei Jean-Baptiste Lully in Paris. Nach seiner Rückkehr studierte er am Jesuitenkolleg in Schlettstatt (heute Sélestat), und danach ging er nach Molsheim im Elsass, wo er als Organist des Straßburger Domkapitels im Exil wirkte. 1674 treffen wir ihn im bayerischen Ingolstadt als Student der Rechtswissenschaften wieder. Nachdem er wegen eines drohenden Krieges aus dem Elsass geflohen war (wie er selbst 1695 in der Einführung zum *Florilegium Primum* angibt), blieb er seiner Rastlosigkeit treu, indem er sich zuerst in Wien niederließ, dann in Prag, in der Folge in Salzburg und zuletzt ab 1690 in Passau, wo er seine irdischen Tage 1704 als Kapellmeister am Hof des Bischofs Johann Philipp von Lamberg beschloss. 1680, als er im Dienst des Erzbischofs von Salzburg, Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg, stand, erhielt er die Erlaubnis, nach Rom zu reisen, um dort Studien bei Bernardo Pasquini zu betreiben, dem damals größten Cembalo- und Orgelvirtuosen Italiens. Bei dieser Gelegenheit traf Muffat einen Kollegen und Mitarbeiter Pasquinis, Arcangelo Corelli, und lernte dessen *Concerti Grossi* kennen, die

ihn dazu anregten, die fünf Kammersonaten für unterschiedlich große Besetzungen mit dem Titel **L'Armonico Tributo** zu komponieren. Die erste gedruckte Version der Musik des jungen Komponisten wurde nach seiner Rückkehr aus Rom im September 1682 in Salzburg veröffentlicht.

Mit Corellis *Opus VI* gehört Muffats *Armonico Tributo* zu den ersten Vorstößen ins Genre des *Concerto Grosso*. Obwohl die Konzerte Corellis erst nach zahlreichen Revisionen ein Jahr nach seinem Tod 1713 veröffentlicht wurden, waren sie doch in den 30 vorangegangenen Jahren häufig aufgeführt worden. Wenn Muffats fünf „Sonaten“ für fünf Instrumentalstimmen – zwei Violinen, Alt- und Tenor-Violine sowie Bass, wie es typisch für das Ende des 17. Jahrhunderts war – geschrieben waren und wenn sie so die Zustimmung Corellis erhalten hatten, dann kann man sich sehr gut vorstellen, dass die ältesten Versionen von Corellis Konzerten für die gleiche Art von Instrumentierung gedacht waren, die jedoch kurz vor dem Jahre 1700 außer Gebrauch kam. Die Instrumentierung der Sonaten des *Armonico Tributo* ist offen, das heißt, dass es dem Ausführenden frei steht, die Zahl der Instrumente auf drei zu begrenzen: zwei Violinen und Cello, wobei die Musiker abwechselnd die Noten der fehlenden Akkorde von Viola und Tenor spielen. Oder wenn man die Stimme der Tenorvioline

(zweite Altstimme) weglässt, können auch vier oder fünf Solisten die Sonaten ausführen. In diesem Fall würde das Orchester in zwei Gruppen geteilt werden, eine kleine, das *Concertino* (zwei Violinen und Bass) und der Rest des Ensembles (das *Concerto grosso*), wobei man den geschriebenen Anweisungen folgt: T (tutti) und S (soli). Das alles wird detailliert im Vorwort an den „Amico Lettore“ in der Ausgabe von 1682 erklärt. Bei der Revision der Sonaten im Jahr 1701 fügte Muffat sogar hinzu: „Wann aber unter Musicanten einige die frantzösische Hautbois (Oboe) oder Schallmey lieblich blasen und moderiren können, kanst du derrer Zween beste anstatt zweyer Violisten, und ein guten Fagotisten anstatt deß Bäßl zur Formirung deß Concertino... brauchen“. Für diese Aufnahme haben die Ausführenden die Version für fünf Solisten gewählt.

In formaler Hinsicht bieten die fünf Sonaten Muffats keinerlei festes Schema: Die Kompositionen enthalten zwischen fünf und sieben Sätzen, wobei Elemente der Kirchensonate (*sonata da chiesa*) und tanzbare Sätze wie in einer Kammer-sonate kombiniert werden. Corelli hat in den letzten vier Konzerten seines *Opus VI* ein ähnliches Verfahren angewandt, wo er den vier grundlegenden Tänzen (*Allemande, Courante, Sarabande und Gigue*) die *Gavotte* und das *Menuett* hinzufügte. In Muffats Sonaten findet man auch die *Bourrée (Borea)*, ein *Balletto*, *Airs*, ein *Rondeau* und eine *Passacaglia*, die vermutlich von seinen Studienjahren bei Lully inspiriert sind. Wenn der Einfluss Corellis in den abstrakten Sätzen (*Grave, Allegro, Adagio*) besonders offensichtlich ist, so sind die Tänze unver-

kennbar französischen Ursprungs. So folgt zum Beispiel das *Rondeau* der dritten Sonate der französischen Struktur; die *Passacaglia* der fünften Sonate entspricht Lullys Gewohnheit, dreistimmige Episoden mit fünfstimmigen Passagen zu alternieren, während das Hauptthema wie im *Rondeau* ständig wiederholt wird.

Im Jahre 1701 hat Muffat die Sonaten des *Armonico Tributo* als Konzerte Nr. 2, 4, 5, 10, 11, und 12 in der *Auserlesenen Instrumental-Music* neu herausgegeben, wobei er die Zahl der Sätze, ihre Reihenfolge und ihre Instrumentierung änderte und dem *Concertino* und dem *Ripieno* einen Generalbass hinzufügte. Das Ergebnis kommt dem Corellianischen *Concerto Grosso* nahe.

Marc Vanscheeuwijck

Georg Muffats *Florilegium primum* repräsentiert eine ganz andere Seite des musikalischen Lebens im barocken Österreich. Muffat hatte einige Studienjahre in Frankreich verbracht und war wohl von den rhythmischen Raffinessen, der Grazilität und der formalen Klarheit in der französischen Tanzmusik begeistert. Glücklicherweise hatte er den Mut, die österreichischen Musiker mit diesem neuen Stil zu konfrontieren. Seit Jahrzehnten orientierte sich das musikalische Österreich hauptsächlich an italienischen Vorbildern. Mit dem Einzug der Oper in Wien nahmen italienische Komponisten, Sänger und Virtuosen für einige Zeit die wichtigsten Positionen in den österreichischen Hofmusiken ein. Nur langsam konnten ein-

heimische Musiker wie Fux, Schmelzer oder Biber diese Vorherrschaft durchbrechen.

Der Wiener Hof schielte trotz politischer Konfrontation mit einem Auge stets in Richtung Paris. Man bewunderte die Prachtentfaltung und den Glanz der Hofhaltung des Sonnenkönigs. Allmählich begannen sich zahlreiche französische Modeerscheinungen durchzusetzen. Muffat war der erste, der versuchte, den österreichischen Musikern einige Anhaltspunkte für die Interpretation bzw. die technische Ausführung der bald auch in unserem Land beliebten Tanzmusik zu geben.

In den Vorworten zu den Tanzsuitsammlungen *Florilegium primum* und *Florilegium secundum* gibt er genaueste Anweisungen für die richtige und exakte Ausführung der französischen Tänze. Neben der Tempofrage und der Ornamentik widmet er einen großen Teil seines Vorwortes der Darstellung eines Systems von Strichregeln, die es den Musikern ermöglichen sollen, die diffizile Rhythmik der verschiedenen Tänze geordnet und einheitlich auszuführen.

Mit Bewunderung hatte man im übrigen Europa schon längere Zeit den Berichten über die Qualität der französischen Hofmusik gelauscht. Die Schule Lullys brachte ein Orchester hervor; in dem erstmals alle Musiker versuchten, den einzelnen Stimmen mit genau festgelegten Strichen eine einheitliche und deutliche rhythmische Form zu verleihen. Wie wichtig diese Errungenschaft für die Interpretation von Tanzmusik ist, betont Muffat mehrmals. Systematisch erklärt er die Regeln für die Strichführung in verschiedenen rhythmischen

Situationen und gibt Hinweise für tempobedingte Ausnahmen bei gewissen Tänzen. Anhand eines Menuetts erklärt er, wie man einen solchen Tanz im italienischen Musizierstil und wie man ihn nach französischer Manier ausführen würde. Er rechnet in Österreich mit Musikern die noch nie mit französischer Tanzmusik konfrontiert waren, denen man alles von Grund auf erklären muss. Ein großes Glück für alle Musiker des 20. Jahrhunderts., die versuchen, die Qualität und die Besonderheiten französischer Barockmusik wiederzuentdecken! Wir stehen wie die nichtfranzösischen Musiker der Barockzeit vor der Stunde Null und müssen uns Schritt für Schritt in die Welt der barocken Tänze einfühlen. Mit den Strichregeln Muffats haben wir den Schlüssel für eine erste Annäherung an diese besondere Musizierwelt in der Hand. Es reicht jedoch nicht, die Melodien einfach nach diesen Anweisungen abzuspielen, denn zunächst erscheint das dabei erzielte musikalische Ergebnis ungewöhnlich, fremd und spröde. Es gilt, langsam ein Gefühl für die neuen Stricharten zu entwickeln. Wir sind angehalten, unsere Bogentechnik zu erweitern und ständig das akustische Ergebnis unserer Bemühungen zu kontrollieren, feinfühlig zu versuchen, den besonderen Charakter der einzelnen Tänze aufzuspüren. Unser musikalischer Geschmack ist meist allzu sehr am *bel canto* der nichtfranzösischen Musik geschult. Wir sind es nicht gewohnt, rhythmische Einheiten als abgeschlossene musikalische Bausteine zu betrachten. Unser musikalisches Gefühl versucht ständig, Verbindungen zwischen den verschiedenen rhythmischen Gruppierungen herzustellen

und verliert dabei die rhythmische Prägnanz. Die Suche nach der melodischen Linie verwischt allzu oft die erstaunliche Vielfalt in der rhythmischen Struktur französischer Barockmusik. Andererseits birgt die Motorik rhythmischer Sequenzen bei Anwendung der Strichregeln die Gefahr, die dynamische Entwicklung in den einzelnen Phrasen zu vernachlässigen. Auch in der Tempofrage ergeben sich neue Lösungsansätze, denn manche Striche fordern ganz einfach ein bestimmtes Tempo. Wird das Tempo zu schnell oder zu langsam gewählt, ergeben sich klangliche Einbußen, manche Stricharten sind dann sogar unausführbar. Kämpft man sich an dem silbernen Faden entlang, den uns Muffat mit seinen Anweisungen gegeben hat, eröffnet sich langsam die Welt der französischen Tanzmusik. Wir betreten musikalisches Neuland, das, je weiter man eindringt, an Profil und Deutlichkeit gewinnt, dabei aber ständig weitere Rätsel aufwirft. Was gibt es Spannenderes für einen Musiker als die Geheimnisse einer neuen musikalischen Sprache aufzuspüren und interpretatorische Lösungen dafür zu suchen? Und in diesem Fall ist die Neuinterpretation Alter Musik, Muffat sei Dank, keine orientierungslose Wanderung durch dichten Nebel!

Gunar Letzbor

Georg Muffat

Armonico Tributo (1682) & Florilegium Primum (1695)

Georg Muffat was a truly European composer, in the modern sense. He was baptized June 1st, 1653 in Mègeve, in Haute-Savoie and, although he considered himself German, had Scottish forebears. Between the years of ten and sixteen, he studied music with Jean-Baptiste Lully in Paris. Upon his return he enrolled at the Jesuit college in Sélestat, then in Molsheim in Alsace, where he was organist of the chapter of the Strasbourg cathedral in exile. In 1674, we find him in Ingolstadt in Bavaria as a law student. Having escaped Alsace because of an imminent war (according to his own affirmations in the introduction of the *Florilegium Primum* in 1695), he seems to have repeated his gesture as he settled first in Vienna, then in Prague, subsequently in Salzburg and finally, from 1690, in Passau, where he spent his last days in 1704 as Kapellmeister to the court of bishop Johann Philipp von Lamberg. In 1680, when he was in the service of the archbishop of Salzburg, Maximilian Gandolph, count of Kuenburg, he obtained permission to travel to Rome to pursue his studies there with Bernardo Pasquini, the greatest harpsichord and organ virtuoso in Italy at that time.

This is how Muffat met Arcangelo Corelli, colleague and collaborator of Pasquini's whose *Concerti Grossi* he discovered, inspiring him to compose the five chamber sonatas for few or many instruments titled **L'Armonico Tributo**. The

first printed edition of the young composer's music was published in Salzburg following his return from Rome in September 1682.

As with Corelli's *Opus VI*, Muffat's *Armonico Tributo* belongs to the first forays into the concerto grosso genre. Although the concertos of Corelli were published only after long revisions one year after his death in 1713, they had already been frequently performed thirty years before. If the five "sonatas" of Muffat were written for five instrumental parts – two violins, alto, tenor violin and bass, typical for the end of the 17th century – and if Corelli had approved them, one can imagine very well that the oldest versions of the Corelli concertos would have been conceived for the same type of instrumentation, which went out of use shortly before 1700.

The instrumentation of the sonatas of the *Armonico Tributo* is open, meaning that the performer is free to use a combination of instruments as restricted as three – two violins and cello, where the musicians take turns playing the notes of missing chords of the viola and tenor: Or, leaving aside the part of the tenor violin (second alto), four or five soloists could play them. An entire orchestra could also perform them. In this last case, the orchestra would be divided into two groups, a small one, the *concertino* (two violins and bass) and the rest of the ensemble (the *concerto grosso*), respecting the written indications, T (tutti) and S (solì).

All is explained in detail in the preface to the "Amico Lettore" of the 1682 edition. In the revision of the sonatas in 1701, Muffat even added, "that if among your Musicians You have delicate oboes, You will be able to successfully play the three parts of Your Trio, or small Choir (Concertino) by two Soprano oboes, & a Bassoon". For this recording, the performers offer a version for five soloists.

From a formal point of view, the five sonatas of Muffat do not offer any fixed scheme: every composition contains between five and seven movements, combining elements of the church sonata (*sonata da chiesa*) and dance movements as in the chamber sonata. Corelli did the same thing in the last four concertos of his *Opus VI* where, to the four basic dances (*Allemande, Courante, Sarabande* and *Gigue*) he added the *Gavotte* and the *Minuet*. In Muffat one finds as well a *Bourée (Borea)*, a *Balletto*, arias, a *Rondeau* and a *Passacaglia*, probably inspired by his years of study with Lully. If the influence of Corelli is particularly obvious in the abstract movements (*Graves, Allegro, Adagio*), the dances clearly betray their French origin. For example, the *Rondeau (Sonata 3)* follows the French structure; the *Passacaglia (Sonata 5)* reflects Lully's habit of alternating episodes for three voices with five voice passages while repeating the main theme continually as in a *Rondeau*.

In 1701, Muffat reissued the Sonatas of the *Armonico Tributo* as concertos nos 2, 4, 5, 10, 11 and 12 of the *Auserlesene Instrumental-Music*, while changing the number of movements, their order; their instrumentation and adding basso

continuo to the *concertino* and to the *ripieno*. The result comes close to the Corellian *concerto grosso*.

Marc Vanscheeuwijck

Georg Muffat's **Florilegium Primum** represents a completely new aspect of musical life in Baroque Austria. Muffat had spent several years of study in France and had been favorably impressed by the rhythmic subtleties and the pureness of form in French dance music. Fortunately he had the courage to confront Austrian musicians with this new style. For the ten preceding years, the Austrian musical environment had been predominated by essentially Italian models. With the beginnings of opera in Vienna, composers, singers and virtuosos came from Italia to fill the most important musical positions in the Austrian courts. It took a while before local musicians such as Fux, Schmelzer or Biber would succeed in breaking this tradition.

The court of Vienna looked towards Paris despite the differences in politics – there was much to admire in the splendour of the court of the Sun King. Little by little certain customs started reflecting French influence. Muffat was the first to try to give the Austrian musicians some reference points for the interpretation and performance of the dance music which would soon become popular as well in Austria. In the preface to the collection of suites, *Florilegium primum* and *Florilegium secundum*, he furnishes very precise indications for the correct performance of French dances. In addition to the questions of tempo and embel-

ishments, much of his preface is dedicated to the description of a system of bowing that permitted the musician to perform the difficult rhythms of the various dances.

In the rest of Europe the French courtly music was already quite well appreciated. The school of Lully created an orchestra in which for the first time, all the musicians sought to give a unified and clear rhythmic form to each single voice with precisely defined bowings. Muffat repeatedly underlined the importance of this conquest for the interpretation of dance music. He explains the rules for bowing appropriate to the various rhythmic situations in a systematic way, providing indications for exceptions due to variations in tempo of certain dances. Taking as an example a minuet, he explains the difference between the performance of such a dance in Italian and French styles. In Austria he is counting on the fact that the musicians are not familiar with French dance and so must explain everything.

This is very lucky for all the musicians of the 20th century who want to rediscover the qualities and peculiarities of French Baroque music. The musicians of today, as those non French musicians of the time, are uninformed and must acquaint themselves little by little with the world of Baroque dance. The system of bowing described by Muffat gives us the key for a first approach to this unique musical world. But of course it is not enough to reproduce the melodies, simply following the indications; because the musical result will at first seem unusual, foreign, and fragile. It is important to gradually develop sensitivity for this

new way of bowing. We are stimulated to widen our technique and to constantly check the acoustic results of our efforts, seeking to discover the particular character of each dance. Our musical taste is generally tied to the "bel canto" of non French music and we are not used to considering rhythmic unities as complete musical elements. Our musical sense continuously tries to create connections between the various rhythmic groups at the cost of losing rhythmic accuracy. Trying to bring out a melodic line too often causes the extraordinary variety in the rhythmic structure of French Baroque music to disappear.

On the other hand, with the application of the above mentioned bowing rules in the movement of rhythmic sequences, the risk is to overlook the dynamic development of the individual phrases. Regarding the question of tempo, new solutions are presented. Some bowings require a certain tempo. Choosing a too fast or too slow a tempo causes loss of sonority, and some bowings become even impossible to execute.

If we follow the silver thread traced by Muffat with his indications, little by little the world of French dance is revealed. We move in a completely new musical field which as it becomes more familiar, acquires shape and clarity, revealing new mysteries. What can be more fascinating for a musician than the discovery of the secrets of a new musical language and the search for new solutions for interpreting it? Early music with a new interpretation, thanks to Muffat, is no longer a directionless, foggy road.

Gunar Letzbor

Georg Muffat

Armonico Tributo (1682) & Florilegium Primum (1695)

Véritable compositeur « européen » au sens moderne, Georg Muffat fut baptisé le 1er juin 1653 à Mégève, en Haute-Savoie et, bien qu'il se considérait allemand, ses ancêtres étaient écossais. Entre dix et seize ans, il étudia la musique avec Jean-Baptiste Lully à Paris. A son retour il s'inscrivit au collège Jésuite à Sélestat, puis à Molsheim en Alsace, où il fit fonction d'organiste au chapitre de la cathédrale de Strasbourg en exil. En 1674, on le retrouve à Ingolstadt en Bavière comme étudiant en droit. Ayant fui l'Alsace à cause d'une guerre imminente (d'après ses propres affirmations dans l'introduction du *Florilegium Primum* en 1695), il semble avoir répété son geste lorsqu'il s'installa successivement à Vienne, à Prague et à Salzbourg et enfin, dès 1690 à Passau, où il finit ses jours en 1704 comme Kapellmeister à la cour de l'évêque Johann Philipp von Lamberg.

En 1680, lorsqu'il était au service de l'archevêque de Salzbourg Maximilien Gandolph, comte de Kuenburg, il obtint la permission de se rendre à Rome pour y poursuivre ses études avec Bernardo Pasquini, le plus grand virtuose du clavicin et de l'orgue en Italie à l'époque. C'est ainsi que Muffat rencontra Arcangelo Corelli, collègue et collaborateur de Pasquini, dont il découvrit les *Concerti grossi*, qui l'inspirèrent à composer les cinq Sonates de chambre pour peu ou beaucoup d'instruments intitulées l'**Armonico tributo**. Le premier recueil imprimé du jeune compositeur fut

publié à Salzbourg dès son retour de Rome en septembre 1682.

Comme le recueil *Opus VI* de Corelli, l'*Armonico tributo* de Muffat appartient aux premiers essais dans le genre du *concerto grosso*. Bien que les concertos de Corelli ne fussent publiés qu'après de longues révisions un an après sa mort en 1713, ils étaient joués fréquemment déjà trente ans auparavant. Si les cinq « sonates » de Muffat furent écrites pour cinq parties instrumentales – deux violons, alto, ténor de violon et basse, à la façon typique de la fin du XVIIe siècle – et que Corelli les avait approuvés, l'on peut très bien s'imaginer que les versions les plus anciennes des concertos de Corelli aient été conçues pour le même type d'instrumentation, disparu peu avant 1700. L'instrumentation des sonates de l'*Armonico tributo* est « ouverte », c'est-à-dire que l'exécutant est libre d'utiliser un effectif aussi restreint que trois instruments – deux violons et violoncelle, où les musiciens se relaient pour jouer les notes d'accords manquantes des alto et ténor. Laissant de côté la partie du ténor de violon (second alto), on pouvait les exécuter à quatre ou à cinq, soit par cinq solistes, soit par un ensemble orchestral. Dans ce dernier cas, les musiciens feront en sorte de diviser l'orchestre en deux groupes, un petit, le *concertino* (deux violons et basse) et le reste de l'ensemble (le *concerto grosso*), respectant ainsi les indications dans la partition de « T » (tutti) et

« S » (soli). Tout cela est expliqué en détail dans la préface à l'« Amico Lettore » de l'édition de 1682. Dans la révision des sonates en 1701, Muffat y ajouta même « Que si parmi vos Musiciens Vous avez des hautsbois délicats, Vous pourrez faire jouer avec succès les trois parties de Vôte Trio, ou petit Chœur (Concertino) par deux Dessus, & un Basson ». Dans notre enregistrement, les exécutants on choisi de présenter une version pour cinq solistes.

Du point de vue formel, les cinq sonates de Muffat n'offrent aucun schéma fixe : chaque composition contient entre cinq et sept mouvements, mélangeant des éléments de la sonate d'église (*sonata da chiesa*) et des mouvements de danse à l'égal des *sonate da camera*. Corelli fit la même chose dans les quatre derniers concertos de son *Opus VI* où, outre aux quatre danses de base (*Allemande, Courante, Sarabande et Gigue*) il ajouta la *Gavotte* et le *Menuet*. Chez Muffat on y trouve également une *Bourrée (Borea)*, un *Balletto*, des arias, un *Rondeau* et une *Passacaglia*, probablement inspirés par ses années d'études avec Lully. Si l'influence de Corelli est évidente surtout dans les mouvements « abstraits » (*Grave, Allegro, Adagio*), les danses trahissent clairement leur origine française. Par exemple, le *Rondeau (Sonate 3)* suit la structure française, la *Passacaglia (Sonate 5)* reflète l'habitude de Lully d'alterner des épisodes à trois par des passages à cinq, tout en répétant continuellement le thème principal comme dans un rondeau.

En 1701, Muffat reprit ses Sonates de l'*Armonico tributo* comme les concertos n°s 2, 4, 5, 10,

11 et 12 de l'*Auserlesene Instrumental-Music*, tout en changeant le nombre des mouvements, leur ordre, leur instrumentation et en ajoutant une partie de basse continue au *concertino* et au *ripieno*. Le résultat se rapproche de la pratique du concerto grosso corélien.

Marc Vanscheeuwijck

SVAVIORIS HARMONIE
INSTRUMENTALIS
HYPORCHEMATICÆ
FLORILEGIUM
PRIMUM,
Quinquaginta excultis, recentiorique ftylo Choraico
tesum magis floridcente peculiariter concinnatis,
A quatuor, vel quinque fidibus
Unâ cum Basso Continuo, si lubet animandis,
In ftypen tonorum varietate distinctos Falciculos congetis modulationibus, perquam studiose
contextum,
Celsissimo. ac Reverendissimo
S. R. J. PRINCIPI, AC DOMINO,
DOMINO
IOANNI PHILIPPO,
EX COMITIBUS DE
LAMBERG
EPISCOPO PASSAVIENSI
In longævum continuò virentis gloriosissimi Regiminis
augurium humillimè
oblatum, dicatum, consecratum,
A GEORGIO MUFFAT,
Celsissimo ac Reverendissimo Principis Capellæ Magistro
& Fyberborm Perficito.
BASSO CONTINUO.
AUGUSTÆ VINDELICORUM,
Typis JACOBI KOPPMAYER, cjud. Reip. Typogr.
M. DC. XCV.
Venit auct. WILHELMUM PANNEKER. Biblioplam ibidem.

Le **Florilegium Musicum** de Georg Muffat représente un aspect complètement nouveau de la vie musicale en Autriche au XVII^e siècle. Muffat avait passé plusieurs années d'étude en France et il y était devenu passionné des raffinements rythmiques, du caractère essentiel et de la pureté de la musique de danse. Heureusement il eut également le courage de confronter les musiciens autrichiens à ce nouveau style. A l'époque, le monde musical en Autriche s'était orienté entièrement vers les modèles italiens depuis des dizaines d'années déjà. L'avènement de l'opéra avait attiré des compositeurs, chanteurs et virtuoses italiens à occuper les postes les plus importants de la musique à la cour autrichienne. Il fallut beaucoup de temps pour que des musiciens locaux, comme Fux, Schmelzer ou Biber réussissent à éliminer cette hégémonie italienne.

La cour viennoise s'était inspirée depuis longtemps de Paris, malgré les rivalités politiques : elle admirait surtout la splendeur de la cour du Roi Soleil. Peu à peu, certaines coutumes d'origine française commencèrent à s'installer à Vienne. Muffat fut l'un des premiers à tenter de donner aux musiciens autrichiens quelques points de référence pour l'interprétation et l'exécution de la musique de danse, qui deviendrait bientôt populaire en Autriche. Dans les préfaces des recueils de suites *Florilegium Primum* et *Florilegium Secundum*, Muffat fournit des indications extrêmement précises pour l'exécution correcte des danses françaises. Outre les problèmes de tempo et d'ornements, une grande partie de sa préface est dédiée à la description d'un système de coups

d'archets permettant aux musiciens d'exécuter de façon uniforme et ordonnée les rythmes complexes des différentes danses.

Il y avait longtemps déjà qu'on entendait partout en Europe et avec grande admiration des nouvelles à propos de la qualité de la musique à la cour de France. L'école de Lully avait créé un orchestre où, pour la première fois, tous les musiciens cherchaient à donner à leurs parties individuelles une forme rythmique uniformisée et claire grâce aux coups d'archets définis avec précision. En effet, Muffat souligne à maintes reprises l'importance d'une telle conquête pour l'interprétation de la musique de danse. Il explique de façon détaillée et systématique les règles des coups d'archets les plus adaptés aux situations rythmiques variées et il fournit toutes les indications nécessaires pour les exécutions dues aux variations du tempo dans certaines danses. En guise d'exemple, il utilise un menuet pour expliquer la différence entre la manière italienne et la façon française d'exécuter une danse. Il est évident qu'il comptait sur le fait que les musiciens autrichiens ne connaissaient rien aux danses françaises, fait qui explique le caractère complet et systématique de ses descriptions.

C'est une chance énorme pour nous, musiciens du XX^e siècle, d'avoir à notre disposition ces explications, surtout en vue d'une tentative de reconstruction des qualités et des particularités de la musique baroque française. Nous aussi – exactement comme les musiciens baroques étrangers à la France – nous sommes parfaitement ignares et nous avons besoin de nous rapprocher un peu à la fois de ce monde de la danse baroque. Grâce

à ce système de coups d'archets de Muffat, nous possédons la clé d'un premier rapprochement à ce monde musical particulier. Cependant, il ne suffit pas de reproduire tout simplement les mélodies suivant ces indications ; au premier abord le résultat sonore semblera insolite, inconnu, fragile même. Il est nécessaire de développer lentement une certaine sensibilité pour cette nouvelle façon d'exécuter les coups d'archets. Cette musique nous a tout particulièrement incité à développer notre technique et à contrôler constamment le résultat acoustique de nos efforts, à chercher de découvrir avec beaucoup de sensibilité le caractère unique de ces danses. Notre goût musical est d'habitude trop lié au *bel canto* de la musique italienne. On a le réflexe de considérer des unités rythmiques comme des éléments musicaux entiers. Notre sensibilité musicale tente continuellement de créer des liens entre les différents groupes rythmiques, tout en perdant justement la précision du rythme. La recherche de la ligne mélodique contribue trop souvent à la disparition de l'extraordinaire variété de la structure rythmique de la musique baroque française. D'autre part, grâce à l'application des règles de l'archet

mentionnées plus haut dans le mouvement des séquences rythmiques, on risque d'oublier le développement dynamique des phrases musicales. En ce qui concerne le problème des tempi nous avons cherché de présenter des solutions neuves : Certains coups d'archets requièrent un tempo déterminé – choisir un tempo trop rapide ou trop lent peut causer la perte de certaines qualités sonores, certains coups d'archets deviennent parfois complètement irréalisables.

Si l'on décide de suivre le fil d'argent que Muffat nous a tendu, voilà que progressivement nous découvrons le monde de la musique française. Nous nous mouvons dans un champ musical entièrement neuf, qui, au fur et à mesure que nous le pénétrons, révèle un profil, une clarté, tout en soulevant constamment de nouveaux mystères. Qu'y a-t-il de plus passionnant pour un musicien que la découverte des secrets d'un nouveau langage musical et la recherche de solutions neuves pour l'interpréter? La musique ancienne avec une nouvelle interprétation – grâce à Muffat – n'est plus un parcours privé d'orientation à travers un brouillard épais.

Gunar Letzbor