Hommages

Mieneke van der Velden viola da gamba
Glen Wilson harpischord

Hommages

French music for viola da gamba and harpsichord
Französische Musik für Viola da gamba und Cembalo
Musique française pour viole de gambe et clavecin

Jean-Henri d'Anglebert (1635-1691)

1. Prélude en do majeur (Manuscrit autographe) 1:02

Marin Marais (1656-1728)

Suite en do majeur (*Troisième Livre de Pièces de Viole*, 1711)

2. Prélude 2:05
3. Allemande. Double 2:24
4. Sarabande 3:24
5. Menuet I & II 2:07
6. Chaconne 4:23

Charles Dollé (1710-1755)

7. *Tombeau de Marais le Père* 5:18
(*Pièces de Viole avec la Basse Continue*, 1737)

Jean-Henri d'Anglebert

8. Prélude en sol majeur (*Pièces de Clavecin*, 1689) 3:00

ANTOINE FORQUERAY (1671-1745)

Deuxième suite en sol majeur (*Pièces de Viole avec la Basse Continue*, 1747)

9.	*La Dubreüil*	4:36
10.	*La Leclair*	3:27
11.	*La Buisson*. Chaconne	5:20

MARIN MARAIS

12.	*Tombeau pour Mr. de Lully* (*Second Livre de Pièces de Viole*, 1701)	8:58

MARIN MARAIS

Suite en mi majeur (*Second Livre de Pièces de Viole*, 1701)

13.	Prélude	2:31
14.	Chaconne	4:54
15.	*Tombeau pour Mr. de Ste. Colombe*	7:48

ANONYME

16.	Prélude en sol majeur (Ms. Parville, ?Charles Couperin)	1:58

ANTOINE FORQUERAY

Cinquième suite en do mineur (*Pièces de Viole avec la Basse Continue*, 1747)

17.	*La Rameau*	5:45
18.	*La Léon*. Sarabande	5:04
19.	*La Montigni*	3:21

TOTAL 77:55

Mieneke van der Velden

viola da gamba

Antoine Despont, Paris 1617

(bow: Luis Emilio Rodríguez Carrington, The Hague 2005)

Mieneke van der Velden studied viola da gamba with Wieland Kuijken at the Royal Conservatorium in The Hague, and was awarded the soloist diploma in 1988. One of northern Europe's leading players, she has been invited to play at various festivals in the Netherlands and across Europe, in a wide range of chamber-music ensembles as well as a soloist in renowned ensembles such as the Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), Concerto Vocale (René Jacobs), Collegium Vocale (Philippe Herreweghe), the Netherlands Bach Society (Jos van Veldhoven) and Cantus Cölln (Konrad Junghänel). She plays music ranging from the French

viola da gamba repertoire to Bach's solo obbligato arias. She also has a special interest in 17th-century English music for the bass lyra-viol, as well as contemporary repertoire. Mieneke van der Velden has recorded three discs with the Dutch label Channel Classics, and three for Ramée with her ensemble L'Armonia Sonora, all of which have been well received. She currently teaches viola da gamba at the Amsterdam Sweelinck Conservatorium and at the Royal Conservatorium in The Hague.

MIENEKE VAN DER VELDEN studierte Viola da gamba bei Wieland Kuijken am Königlichen Konservatorium in Den Haag und schloss ihre Studien 1988 mit dem Solistendiplom ab. Sie ist eine der meistgefragten Gambistinnen in Nord-Europa und erhält neben vielen Verpflichtungen im kammermusikalischen Bereich regelmäßig Einladungen als Solistin vom Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), Concerto Vocale (René Jacobs), Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe), von der Niederländischen Bach Vereinigung und von Cantus Cölln (Konrad Junghänel). Ihr Repertoire umfasst französische Werke und die großen Solo-Arien der Vokalwerke Johann Sebastian Bachs, sowie das englische Repertoire des 17. Jahrhunderts für Bassgambe und Lyra-Viol bis hin zu zeitgenössischen Werken. Die Gambistin hat bislang drei CDs für Channel Classics eingespielt und, zusammen mit ihrem Ensemble L'Armonia Sonora, drei weitere für Ramée, die von der Kritik vielbeachtet wurden. Mieneke van der Velden ist Professorin für Viola da Gamba am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam sowie am Königlichen Konservatorium in Den Haag.

MIENEKE VAN DER VELDEN étudie la viole de gambe avec Wieland Kuijken au Conservatoire Royal de La Haye et obtient le diplôme de soliste en 1988. Gambiste parmi les plus remarqués de l'Europe du Nord, elle participe à de nombreux festivals en Hollande et dans l'Europe entière et, parallèlement à une pratique de musique de chambre approfondie, elle apparaît régulièrement comme soliste dans des ensembles très réputés tels que l'Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), le Concerto Vocale (René Jacobs), le Collegium Vocale (Philippe Herreweghe), la Netherlands Bach Society (Jos van Veldhoven) ou Cantus Cölln (Konrad Junghänel). Son répertoire s'étend de la musique française pour viole de gambe aux airs solos de la musique vocale de Johann Sebastian Bach. Elle s'intéresse également au répertoire anglais du XVIIe siècle pour basse de viole et lyra-viol ainsi qu'au répertoire contemporain. Elle a réalisé trois enregistrements pour le label hollandais Channel Classics et trois pour le label Ramée avec son ensemble L'Armonia Sonora, tous salués par la critique. Mieneke van der Velden est professeur de viole de gambe au conservatoire d'Amsterdam et au Conservatoire Royal de La Haye.

Glen Wilson

harpsichord

Henk van Schevikhoven, after Ruckers/Hemsch, Helsinki 1990

Following his studies at the Juilliard School with Albert Fuller, Glen Wilson moved to the Netherlands, where he continued studying with Gustav Leonhardt. After taking his Soloist's Diploma he devoted himself to a growing career as a soloist, chamber musician and teacher at the Utrecht Conservatory, and was appointed professor for historical keyboard instruments at the Musikhochschule Würzburg, Germany in 1988. He is also regularly invited to teach in international master classes. Glen Wilson has appeared in over thirty countries, playing harpsichord, fortepiano, clavichord and organ. As duo-partner he has performed with Gustav Leonhardt, Emma

Kirkby, René Jacobs, Alice Harnoncourt, Max van Egmond, Wieland Kuijken, Michael Chance and Mieneke van der Velden. Besides numerous broadcast programs and many recordings of chamber music and songs, he has released seven solo-CDs for Teldec's "Das Alte Werk", including a highly-acclaimed *Well-Tempered Clavier*, as well as twelve for Naxos, of which the recordings devoted to Louis Couperin and Dietrich Buxtehude became the top selection of the *Penguin CD Guide*. Glen Wilson made his debut as conductor with the Netherlands Opera's production of Monteverdi's *Il Ritorno di Ulisse in Patria* in 1990.

GLEN WILSON studierte zunächst an der Juilliard School bei Albert Fuller. Anschließend zog er nach Holland, um sich von Gustav Leonhardt ausbilden zu lassen. Nach seinem Solisten-Diplom begann er eine ausgedehnte Karriere als Solist und Kammermusiker, sowie als Dozent am Konservatorium Utrecht und ab 1988 als Professor für Historische Tasteninstrumente an der Hochschule für Musik in Würzburg. Er wird regelmäßig zu internationalen Meisterkursen eingeladen. Auf Cembalo, Hammerflügel, Clavichord und Orgel hat Glen Wilson in über dreißig Ländern konzertiert. Als Duopartner musizierte er mit Gustav Leonhardt, Emma Kirkby, Wieland Kuijken, Michael Chance, Alice Harnoncourt und Mieneke van der Velden. Neben zahlreichen Radioprogrammen und vielen Kammermusik- und Lied-Aufnahmen hat er sieben Solo-CDs für »Das Alte Werk« (Teldec) eingespielt, darunter ein hochgelobtes *Wohltemperiertes Klavier*, sowie weitere zwölf für Naxos, wovon die Aufnahmen von Werken Louis Couperins und Dietrich Buxtehudes zur »Top-Selection« des *Penguin*-CD-Führers gewählt wurden. Sein Debut als Dirigent gab Glen Wilson 1990 mit Monteverdi's *Ritorno di Ulisse in Patria* an der Niederländischen Oper.

Après des études à la Juilliard School avec Albert Fuller, GLEN WILSON s'installe aux Pays-Bas où il est l'élève de Gustav Leonhardt. Après l'obtention de son diplôme de soliste, il entame une carrière de musicien soliste et chambriste, ainsi que de professeur au Conservatoire d'Utrecht et, dès 1988, à la Musikhochschule de Wurtzbourg. Il est régulièrement invité à enseigner dans le cadre de master classes internationales. Glen Wilson s'est produit dans plus de trente pays au clavecin, au pianoforte, au clavicorde et à l'orgue. Il s'est produit en duo avec Gustav Leonhardt, Emma Kirkby, René Jacobs, Alice Harnoncourt, Max van Egmond, Wieland Kuijken, Michael Chance et Mieneke van der Velden. Outre des programmes radiophoniques et de nombreux CDs de musique de chambre et de lieder, il a réalisé sept disques solos pour « Das Alte Werk » (Teldec), dont un *Clavier bien tempéré* très acclamé, et douze disques pour Naxos, dont ceux consacrés à Louis Couperin et Dietrich Buxtehude ont été classés « Top-Selection » par le guide *Penguin* des CDs. Glen Wilson a fait ses débuts comme chef d'orchestre au Netherlands Opera, avec *Il Ritorno di Ulisse in Patria* de Monteverdi en 1990.

Homage

"The first men who took it upon themselves to imitate the human Voice through the artifice of various instruments, made in different ways, without doubt sought the one that imitated best; and as it is incontestable that no instrument has ever approached this aim more nearly than the Viol, which differs only from the human Voice in that it cannot articulate words, it must also be admitted that it has been the object of men's research since the beginning of time." (Jean Rousseau, *Traité de la Viole*, 1687). It is this search, echoed by those works composed during the glory days of the French Viol – lasting barely three-quarters of a century – that this recording illustrates. From Sainte-Colombe, through Marin Marais, to Antoine Forqueray, three generations of gambists applied their skills in service of the instrument which would disappear with them.

"Those who have heard excellent players and great Viol performances, know that there is nothing more delightful, excepting good voices, than the vanishing bowstrokes that accompany the trills on the finger-board; but just as it is no less difficult to describe the grace of a perfect Orator, one must hear it to understand it." (Marin Mersenne, *L'Harmonie Universelle*, 1636). The final years of the 17th century and the beginning of the 18th form the period when the most refined French music was characterised by a tender, gentle and intimate style belonging especially to the viola da gamba. But this era also marks the appearance of a powerful wave of the new Italian music, as represented by the supple and brilliant violin. The effect of these conflicting forces on viol music was summarised by Hubert Le Blanc: "The Viol was viewed with favour by King Louis XIV […], Marais the Elder for his Pieces, and Forcroi the Elder for his Preludes in the manner of a Sonata. The one was said to play as an Angel, and the other as a Devil." (*Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* – Defence of the bass-viol against the efforts of the violin and the pretensions of the violoncello, 1740). Both Marais and Forqueray carried the music of their instruments to previously unexplored heights, and both would become the torch-bearers of its ultimate development.

Above all, however, the age of Louis XIV is in music the age of Lully (1632-1687), who – just as his sovereign – exercised absolute monarchy, resisting for a time even the faintest attempts at influence by Italian music, then in vogue right throughout Europe, from Dublin to St Petersburg. After the death of the King's musician-in-chief, the italianisation of music gained ground much more strongly. "Having the honour of being one of [his] students", it's only natural that Marin Marais pays homage for the first time to Lully, "the first man ever to investigate all of Music's divers characters" in the dedication of his First Volume of Pieces for Viol, published in 1686. Barely a year later,

Lully was dead, and with him departed the most powerful defense against this transalpine influence. "The post-Lullian path was partly one of Italianism, or the assimilation of an element of Italianism, as reaction." (Philippe Beaussant, *Antoine Forqueray, Pièces de Viole tome I*, Naïve ES9977).

Marin Marais, faithful in his attachment to Lully, remained a fierce opponent of Italian influence, while Antoine Forqueray, as a member of the new generation, succumbed more voluntarily to the sonata's charms. "Forqueray appeared on the scene around 1698, the moment when the Italians were exciting astonishing emulation in France. He tried to play on his viol all that they could on their violins, and and he achieved it. The particular strings and the most striking traits of the great Italian Composers were so familiar to him that a certain salt is to be found in all his Pieces, that is nowhere present in those of Marais, even the most elaborate; these display a natural grace, while those of Forqueray are the more contrived, yet his Art never disfigured nature's beauty." (Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres*, 1754).

Homage in music can express different things: gratitude towards a benefactor, a more personal greeting to a friend or acquaintance, recognition of a colleague's talent, or a testament raised in memory of a teacher or other departed dear one. Paying homage to a late musician with a *Tombeau* was already an ancient tradition in the time of Marin Marais. Initially, *tombeaux* were instrumental transcriptions of middle-age and Renaissance vocal lamentations, and were developed around the middle of the 17th-century for the lute (*Tombeau pour René Mézangeau* by Ennemond Gaultier dit le Vieux, 1650), then for the harpsichord by Louis Couperin and Jean-Henri d'Anglebert (*Tombeau de Monsieur de Chambonnières*, 1689), and finally for the viola da gamba by Sainte-Colombe (*Les Regrets)*. The *Tombeaux* of Marin Marais are amongst the most original and expressive of those written for the viol, while the last examples of this tradition are the *Tombeau pour Marais le Cadet*, by Marin Marais (1725) and the *Tombeau de Marais le Père*, by Charles Dollé (1737).

Marin Marais, son of a cobbler, was baptised on May 31st, 1656 in the small Paris church of Saint-Médard, and began music as a boy-chorister at Saint-Germain-l'Auxerrois. At 16 he studied for a few months with Sainte-Colombe, whose ability, according to Hubert Le Blanc, "to imitate the voice's most beautiful charms" had already been recognised. Appointed "Viol Ordinary to the King's Chamber" in 1679, Marin Marais soon found himself at the heart of Parisian musical life, fulfilling, among others, the function of "time-beater" for his master Jean-Baptiste Lully. He left us four operas composed between 1693 and 1709 according to Lullian principles. Though these enjoyed a certain level of success, it is in the instrumental domain that he reveals himself the excep-

tional musician we know, particularly in the five volumes of pieces for one, two or three viols, published between 1686 and 1725, comprising 598 pieces for solo viol, 18 for two viols, and 21 for three, with a figured bass. Marais published his Second Volume of Pieces for Viol in 1701, containing the most beautiful homage to have survived, in honour of his two recently-deceased masters, the *Tombeau pour Monsieur de Lully* and the *Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe*, taken from the suites in B minor and E minor, respectively.

Although originally influenced by the pavan, or another slow and solemn dance, during this period the *Tombeau* was written more in the manner of a prelude, or sombre symphony. The writing employs characteristic techniques full of baroque symbolism: dotted rhythms, sighs, syncopations, dissonant harmonies and sorrow. The best of them evoke the character of the person to whom they are dedicated: a comparison between the *Tombeaux* for Lully and Sainte-Colombe, with their profound differences in character, is interesting. The *Tombeau* for Lully is more dramatic, with its long chromatic descending lines recalling the great operatic "plaints", and its astonishing passages in the instrument's extreme low register, and is also more solemn than the *Tombeau* for Sainte-Colombe, having a more intimate and reverential character. The use, from the very beginning, of the latter *Tombeau*, of the descending tetrachord – "a thematic figure emblematic of extreme melancholy amongst musicians of the early Baroque" – plunges us into a moving atmosphere of tears and sighs, just as, later in the piece, the use of long notes interrupted by silences evokes the "sobs of the pupil who has lost his venerated teacher" (Erik Kocevar, *Marin Marais, La Rêveuse, et autres pièces de viole*, Alpha 036). The piece ends with ten sustained chords reminiscent of a funereal tolling followed by a final, long, gentle sigh. The prelude and chaconne joined here to the *Tombeau* for Sainte-Colombe are from the suite in E major, also contained in the Second Volume.

Ten years separate the third volume, which includes the suite in C major, from that of 1701. It contains 134 pieces arranged into eight suites. The term "suite" doesn't itself appear: only a change of key and the presence of a prelude separate one from another. It was during this period that the standard form for the suite became fixed: a prelude, followed by stylised dance movements – allemande, courante, sarabande, gigue – to which were later added others such as the gavotte, menuet, branle and bourrée. According to the convention then current, the composer presented several examples of each, leaving the choice of which to play entirely to the player. They were thus probably never played in their entirety.

In 1689, ten years after his own appointment as "Viol Ordinary to the King's Chamber", Marin Marais was joined in royal service by the young Antoine Forqueray, then 17. Although some sources present

Marais' future rival as younger than he actually was, his precocious talent cannot have seemed any less exceptional in the ears of his contemporaries. "Antoine Forqueray, born in Paris in September, 1672, married Henriette Angélique Houssu in 1684; the fortunate disposition he displayed for music, and instruments, from the earliest age, convinced his father to teach him play the bass viol. The young Forqueray succeeded so well and quickly that at the age of five he had the honour of being presented to Louis XIV, and of playing alone before him: the King, surprised and delighted at hearing him, had him stay at court for the ensuing five or six years. H. M. not only commanded that he cultivate his talents with care, but also that he have the same duties as the pages. At the age of seven, he was assigned to the post of Musician in Ordinary to the King's Chamber." The sources suggest that Antoine Forqueray never studied with Marin Marais. "Each time that he was presented at the King's table, for some period, he played during the meal to much applause from Their Majesties; nothing is so extraordinary at an age so little advanced; and – which is even more astonishing – it was his father alone that served as his teacher, even though he doesn't play the viol, and is himself only generally acquainted with Music." (*Le Mercure*, April 1672).

"Soon enough, Mr Forqueray left nothing to be desired in playing the bass viol, having the good fortune to unite beauty and strength of bow, brilliance and lightness of the left hand, and a lively and fertile imagination, with a deep knowledge of harmonic principles that allows execution and composition to go hand in hand. The approximately 300 of his pieces for viol that have come down to us are a testimony to the beauty of his spirit; each of their characters is noble and varied, one encounters everywhere those happy turns, and those rich modulations which the Principles of Harmony provide, but which only taste can choose. It is for this reason that the viol pieces of Mr Forqueray have been, and always will be, admired by the most accomplished of musicians. He possessed above all a particular talent for improvised Preludes. The viol became an organ in his hands, and he made it possible to distinctly hear those various parts most difficult to accommodate on a stringed instrument." Only 32 of these 300 compositions by Antoine Forqueray have been preserved, published in a single volume in 1747, two years after the death of Forqueray the Elder, by his son Jean-Baptiste. Three of the pieces were written and added by him to complete a division of the collection into five suites.

Despite Antoine Forqueray's taste for Italian music, these suites remain firmly within the French tradition as developed by Marin Marais and his predecessors. The dance movements and other character-pieces bear the names of those to whom they render homage. Although some of the dedicatees – such as Jean-Philippe Rameau and Jean-Marie Leclair are clearly well known for their decisive role in the history of French music, others have only survived into pos-

terity thanks to their dedications, and remain not clearly identifiable. Among these are *La Dubreüil* and *La Buisson* from the second suite in G major, and *La Léon* from the fifth suite in C minor. If *La Dubreüil* ("Louré"), with its double-dotted rhythms and acrobatic jumps might be dedicated to a harpsichord teacher, and author of a *Manuel harmonique* (1767) and a *Dictionnaire lyrique* (1764), it is perhaps even easier to imagine that the semiquaver and demi-semiquaver passages, to be played "very quickly and detached", in *La Leclair*, are an evocation of the compositional style for the instrument of which Jean-Marie Leclair, founder of the French violin school, was considered a master. *La Buisson* is a "gracefully" stylised chaconne, comprising four couplets in rondeau form dedicated to Master Pierre Buisson, parliamentary procurator and husband of Charlotte Forqueray, Jean-Baptiste's sister. *La Rameau*, the first of the seven pieces that make up the fifth suite in C minor, pays "majestic" homage to the greatest French musician of the 18th century by means of a solemn overture. Rameau had himself dedicated the first piece of his fifth, and last, *Concert* to Jean-Baptiste Forqueray, ending it, incidentally, with a piece entitled *La Marais*. The dedications are sometimes unexpected: the sarabande *La Léon* seems to pay homage to Marie-Elisabeth du Bec, wife of a French peer, Prince de Léon. *La Montigni* simply bears the name of Etienne Mignot de Montigny, a member of the Academy of Sciences. Even if his exceptional talent for improvising – perhaps the most important aspect of his playing – will never delight us directly, these pieces, fortunately, bear witness nevertheless to the "devilish" technique of Antoine Forqueray.

Little is known of Charles Dollé, viol-player of the generation that followed that of Marin Marais. Although mentioned as "Master of the Viol" in some sources, he seems never to have obtained a court post. All that has survived of his work are six publications of viol pieces that appeared between 1737 and 1754, which demonstrate his faithfulness to the French taste, in the tradition of Marais. Despite the fact that Dollé adopts Marais' table of ornaments in his opus 2, and that the second of his three viol suites contains the famous *Tombeau de Marais le Père*, nothing formally proves the otherwise reasonable supposition that he was a student of Marais. The *Tombeau de Marais le Père* is a rondeau in four couplets (the reprise is used as the first couplet itself) in which the sensitive writing – homage within an homage – nonetheless evokes the dedicatee's profound expressiveness.

Jean-Henri d'Anglebert, organist and harpsichordist during the same period as Louis Couperin, was one of the great representatives of the French harpsichord school. He published only one work, the First Volume of Harpsichord Pieces, which appeared in 1689 and was dedicated to the Princess of Conti, daughter of Louis XIV. The preface leads us to assume that a second volume was in preparation: "I have included in this collection pieces in only four keys,

even though I have also composed pieces in the other keys. I hope to present the remainder in a second volume." Forlorn hope… The three first suites in this collection open with an unmeasured prelude. Very much in vogue during the 17th century, unmeasured preludes recall the improvised air and free rhythm of lute compositions. The term *non-mesuré* is usually reserved for harpsichord pieces written without a clear rhythmic structure, such as can be found in works by Louis Couperin, Nicolas Lebègue and Gaspard Le Roux. In the prelude in C major, the notes are written exclusively in semibreves, and without bar-lines. In the prelude in G major, some bar-lines are added, and crotchets mark passing-notes. These pieces remind us that preludes were originally performed as preparatory exercises by musicians as they tuned their lute, harpsichord or viol. Today, however, they represent to us the most spontaneous and free form of a composer's homage… to his instrument.

These lines owe much to the writings of Philippe Beaussant and Jérôme Lejeune, to whom I would like to express my gratitude. My profound thanks go to Wieland Kuijken, spiritual father to generations of gamba-players, who was kind enough to guide me on the path of Monsieur de Sainte Colombe, Marin Marais, and their successors.

Marc Collet
Translation: Will Wroth

Hommages

»Der Mensch versucht die menschliche Stimme mit Hilfe von Instrumenten unterschiedlichster Bauweise nachzuahmen und ist auf der Suche nach jenem Instrument, welches diese am besten wiedergeben könne, und da zweifelsohne kein Instrument diesem Ziel je so nahe gekommen ist wie die Gambe, die sich von der menschlichen Stimme nur darin unterscheidet, dass sie keine Worte hervorbringt, muss man zugeben, dass eben diese Gambe seit Anbeginn der Welt Gegenstand menschlichen Strebens war.« (Jean Rousseau, *Traité de la viole*, 1687). Die vorliegende Aufnahme illustriert dieses Streben, wie es sich in den Werken der großen französischen Gambenzeit, die kaum ein dreiviertel Jahrhundert währte, widerspiegelt. Von Sainte-Colombe über Marin Marais bis zu Antoine Forqueray stellten drei Generationen von Gambenspielern ihr Talent in den Dienst eines Instrumentes, das dennoch mit ihnen verschwinden sollte.

»Wer jemals ausgezeichnete Gambisten und gute Gambenkonzerte gehört hat, weiß, dass es abgesehen von guten Singstimmen nichts Bezaubernderes gibt als die ersterbenden Bogenstriche, die das Vibrato auf dem Griffbrett begleiten; doch da es ebenso schwer ist, deren Anmut zu beschreiben wie die eines vollendeten Redners, muss man sie hören, um sie begreifen zu können.« (Marin Mersenne, *L'Harmonie Universelle*, 1636). In den letzten Jahren des 17. und im frühen 18. Jahrhundert hat man in Frankreich die sanfte, innige und zarte Musik, die der Viola da gamba eigen ist, am intensivsten praktiziert und genossen; gleichzeitig ließ man sich von der Woge der neu aufgekommenen italienischen Musik mitreißen, die durch die vielseitigere Violine mit ihrem strahlenden Klang getragen wurde. Hubert Le Blanc beschreibt diese Zwiespältigkeit in der Gambenmusik folgendermaßen: »Die Gambe war das bevorzugte Instrument König Ludwigs XIV. [...], er schätzte die Stücke von Marin Marais dem Älteren und die zur Sonatenform neigenden Präludien von Forqueray dem Älteren. Vom einen behauptete man, er spiele wie ein Engel, vom anderen, er spiele wie der Teufel.« (*Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* – Verteidigung der Viola da gamba gegen die Umtriebe der Violine und die Vermessenheit des Violoncellos, 1740). Indem sie die Musik ihres Instrumentes auf ein zuvor nie erreichtes Niveau hoben, wurden sie beide, der eine wie der andere, zu den Fackelträgern des letzten Triumphzuges der Gambe.

Das Jahrhundert Ludwigs XIV. war, was die Musik betrifft, vor allem das Jahrhundert Lullys (1632-1687), der, seinem König gleich, absolute Herrschaft ausübte und eine Zeitlang jeglichen Einfluss italienischer Musik, die damals von Dublin bis St. Petersburg in ganz Europa in Mode

gekommen war, abwehrte. Beim Tod des »Oberintendanten für die Musik des Königs« setzte die Italianisierung dafür umso mächtiger ein. Da Marin Marais »die Ehre gehabt hatte, einer [von Lullys] Schülern zu sein«, ist es nur natürlich, dass er seinem Lehrmeister, »dem Allerersten, der sämtliche Eigenarten der Musik beherrschte« in der Widmung seiner ersten Sammlung von Gambenstücken (1686) huldigt. Kaum ein Jahr später verstarb Lully und mit ihm die mächtigste Festung gegen den transalpinen Einfluss. »Die Musik nach Lully war, teils als Gegenreaktion, von einer Italianisierung oder zumindest der Aneignung italienischer Einflüsse geprägt.« (Philippe Beaussant, *Antoine Forqueray, Pièces de Viole tome I*, Naïve ES9977).

Marin Marais – Lully weiterhin in Treue verbunden – blieb ein erklärter Gegner des italienischen Einflusses, während Antoine Forqueray – der neuen Generation angehörig – eher dem Charme der Sonate erlag. »Forqueray trat in jenem Moment in Erscheinung, als die Italiener um 1698 in Frankreich eine erstaunliche Zahl von Nacheiferern auf den Plan riefen. Er versuchte, auf seiner Gambe alles zu verwirklichen, was die Italiener mit ihrer Violine erreichten, und dies gelang ihm auch. Die eigentümlichen Saiten und die verblüffendsten Eigenheiten der italienischen Meister waren ihm so vertraut, dass man in all seinen Stücken eine gewisse Würze findet, die selbst den ausgefeiltesten Kompositionen Marais' fehlt; dieser hielt sich an die natürliche Anmut, Forqueray arbeitete mit ausgesuchteren Reizen, dennoch verdarb seine Kunst nie die natürliche Schönheit.« (Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres*, 1754).

Die Hommage zeigt sich in der Musik in vielerlei Facetten: Dankbarkeit einem Mäzen gegenüber, persönlicher Gruß an einen Freund oder Bekannten, Anerkennung des Talents eines Kollegen oder Errichtung eines musikalischen Grabmals (*Tombeau*) im Gedenken an einen Meister oder einen geliebten Menschen. Die Ehrung eines verstorbenen Musikers durch ein *Tombeau* hatte zur Zeit Marin Marais' schon eine lange Tradition. Zunächst waren die *Tombeaux* instrumentale Transkriptionen der Klagegesänge des Mittelalters und der Renaissance und wurden in der Mitte des 17. Jahrhunderts für die Laute (*Tombeau pour René Mézangeau* von Ennemond Gaultier dem Älteren, 1650), dann für das Cembalo mit Louis Couperin und Jean-Henri d'Anglebert (*Tombeau de Monsieur de Chambonnières*, 1689), und schließlich für die Viola da gamba mit Sainte-Colombe (*Les Regrets*) weiter entwickelt. Die *Tombeaux* von Marin Marais gehören zu den originellsten und ausdrucksstärksten Zeugnissen dieser Gattung für die Viola da gamba. Die letzten Beispiele dieser Tradition sind bezeichnenderweise das *Tombeau pour Marais le Cadet*, von Marin Marais (1725) und das *Tombeau de Marais le Père*, von Charles Dollé (1737).

Marin Marais, am 31. Mai 1656 als Sohn eines Schuhmachers in der kleinen Kirche Saint-Médard in Paris getauft, war zunächst Chorknabe in der Pfarrkirche Saint-Germain-l'Auxerrois. Im Alter von 16 Jahren wurde er für einige Monate Schüler Sainte-Colombes, der damals für seine Fähigkeit bekannt war, »die schönsten Zierden der menschlichen Stimme nachzuahmen« (Hubert Le Blanc). Im Jahre 1679 wurde er zum »*Ordinaire de la Chambre du Roy pour la Viole*« (Sologambist der königlichen Kammermusik) ernannt und stand bald im Zentrum des musikalischen Lebens in Paris, wo er unter anderem auch als »Taktschläger« für seinen Meister Jean-Baptiste Lully fungierte. Er hinterließ uns vier Opern, zwischen 1693 und 1709 streng nach den Prinzipien Lullys komponiert. Wenn diesen auch durchaus Erfolg beschieden war, offenbarte sich Marin Marais erst im instrumentalen Bereich als der außergewöhnliche Komponist, als den wir ihn heute kennen – besonders in den fünf Büchern mit Gambenstücken, die er zwischen 1686 und 1725 herausgab und die 598 Solostücke, 18 Stücke für zwei Gamben und 21 Stücke für drei Gamben enthalten, mit beziffertem Bass. 1701 gab Marin Marais das Zweite Buch mit Gambenstücken heraus, welches die schönste uns je überkommene Hommage an seine beiden jüngst verstorbenen Meister enthält: das *Tombeau pour Monsieur de Lully* und das *Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe*, welche der h-Moll- bzw. der e-Moll-Suite entstammen.

Ursprünglich nach dem Vorbild der Pavane oder anderer langsamer und würdevoller Tänze komponiert, orientierte sich das *Tombeau* jener Zeit eher an der Form eines Präludiums oder einer *Symphonie grave*. Es weist typische, mit barocker Symbolik aufgeladene Kunstgriffe auf: durch Punktierung gebrochene Rhythmen, Pausen, Synkopen, schmerzliche dissonante Harmonien. Die besten Stücke dieses Genres beschwören geradezu den Charakter des Widmungsträgers herauf. Vor allem in dieser Hinsicht ist ein Vergleich der *Tombeaux* für Lully und Sainte-Colombe sehr interessant. Mit seinen langen chromatischen Abwärtsbewegungen, die an die großen »Klagen« der Oper erinnern, und seinen erstaunlichen Passagen im extrem tiefen Register ist Lullys *Tombeau* dramatischer und feierlicher als das andächtige, ganz innige *Tombeau* für Sainte-Colombe. Die Verwendung des absteigenden Tetrachords, einer »bei den Musikern des frühen Barock für äußerste Melancholie stehenden thematischen Figur«, lässt den Hörer hier in eine bewegte Stimmung eintauchen, voller Seufzer und Tränen, die als »Seufzer des Schülers, der seinen verehrten Meister verloren hat« (Erik Kocevar, *Marin Marais, La Rêveuse, et autres pièces de viole*, Alpha 036) im späteren Verlauf in langen, durch Pausen getrennten Noten Ausdruck finden. Am Ende erklingen zehn nachdrückliche, an Totenglocken erinnernde Akkorde, gefolgt von einem letzten, langen und sanften Seufzer. Das Präludium und die Chaconne, die hier mit dem T*ombeau* für Sainte-Colombe ver-

bunden sind, gehören zur E-Dur-Suite aus demselben Zweiten Buch.

Zehn Jahre liegen zwischen dem Band von 1701 und dem Dritten Buch, das mit der C-Dur-Suite endet. Dieser Band umfasst 134 Stücke, die in acht Suiten unterteilt sind. Der Terminus »Suite« taucht dabei allerdings nicht auf; nur der Wechsel der Tonart und das Vorhandensein eines Präludiums kennzeichnen den Übergang von einer Suite zur nächsten. Zu jener Zeit setzte sich eine Reihenfolge durch, die später nicht mehr verändert wurde: zu Beginn das Präludium, dann folgend die ausgefeiltesten Tänze – Allemande, Courante, Sarabande und Gigue –, zu denen sich am Ende weitere Tänze wie Gavotte, Menuett, Branle und Bourrée gesellten. Es war üblich, mehrere Varianten eines jeden Tanzes anzubieten und dem Interpreten die Auswahl der tatsächlich gespielten Stücke zu überlassen. Diese Suiten wurden demzufolge sehr wahrscheinlich niemals in ihrer Gesamtheit dargeboten.

Im Jahre 1689, zehn Jahre nach der Ernennung Marin Marais' zum »*Ordinaire de la Chambre du Roy pour la Viole*«, wurde auch der damals 17-jährige Antoine Forqueray in den Dienst des Königs berufen. Auch wenn die Quellen den zukünftigen Rivalen Marais' um einige Jahre jünger machten, konnte sein frühes Talent den Ohren der Zeitgenossen darum nicht weniger außergewöhnlich erscheinen: »Antoine Forqueray, geboren in Paris im Monat September 1672, heiratete 1694 Henriette Angélique Houssu; die glücklichen Anlagen, die er von frühester Kindheit an für die Musik und die Instrumente offenbarte, bewegten seinen Vater dazu, ihn das Spiel der Bassgambe zu lehren. Dies gelang dem jungen Forqueray so prompt und so gut, dass er schon im Alter von fünf Jahren die Ehre hatte, Ludwig XIV. vorgestellt zu werden und allein vor ihm zu spielen. Der König, überrascht und von seinem Spiele angetan, ließ ihn die nächsten fünf bis sechs Jahre am Hofe bleiben. Seine Majestät befahl nicht nur, sein Talent mit Fleiß zu pflegen, er erhielt auch die gleiche Ausbildung wie die Pagen. Mit sieben Jahren avancierte er zum königlichen Kammermusiker.« Den Quellen zufolge wurde Antoine Forqueray niemals von Marin Marais unterrichtet. »Seit einiger Zeit spielte er, immer wenn er beim Diner des Königs vorstellig wurde, während des Essens und wurde von Ihrer Majestät reichlich mit Beifall bedacht; es gibt nichts Außergewöhnlicheres in solch zartem Alter, und was am Erstaunlichsten ist: sein Vater ist der Einzige, der ihn je unterrichtet hat, obwohl er (selbst) gar nicht Gambe spielt und nur der Musik kundig ist.« (*Le Mercure*, April 1682)

»Bald ließ Forquerays Kunst auf der Bassgambe nichts mehr zu wünschen übrig. Er hatte das Glück, die Schönheit und die Kraft des Bogens, die Brillianz und die Leichtigkeit der linken Hand, eine lebhafte und fruchtbare Phantasie mit jenen gründlichen Kenntnissen und harmonischen Prinzipien zu ver-

einen, die seine Vortragskunst und seine Kompositionen einander ebenbürtig machten. Die etwa 300 Gambenstücke, die wir von ihm besitzen, zeugen von seinem Genie; sie sind in jeder Hinsicht edel und abwechslungsreich, man trifft darin überall auf jene glücklichen Einfälle und mannigfaltigen Modulationen, die zwar von den Prinzipien der Harmonie vorgegeben sind, unter denen jedoch allein der gute Geschmack eine Auswahl treffen kann. Aus diesem Grunde sind die Gambenstücke von Monsieur Forqueray von den begabtesten Musikern schon immer bewundert worden, und daran wird sich auch in Zukunft nichts ändern. Er hatte eine besondere Begabung für aus dem Stegreif improvisierte Präludien. In seinen Händen wurde die Gambe zur Orgel; die verschiedenen Stimmen, die auf einem Streichinstrument am schwierigsten zu vereinen sind, brachte er deutlich vernehmbar zum Klingen.« Von den dreihundert Stücken Antoine Forquerays sind uns nur jene zweiunddreißig überliefert, die sein Sohn Jean-Baptiste 1747, zwei Jahre nach dem Tod des Vaters, in einem Band herausgebracht hatte. Drei Stücke hatte der Sohn selbst komponiert und dem Band hinzugefügt, um die Aufteilung in fünf Suiten zu ermöglichen.

Trotz der Vorliebe Forquerays für italienische Musik bleiben diese Suiten eindeutig der von Marin Marais und seinen Vorgängern geprägten französischen Tradition verbunden. Tänze und Charakterstücke tragen die Namen derer, denen sie gewidmet sind. Einige, z. B. Jean-Philippe Rameau und Jean-Marie Leclair, sind uns aufgrund ihrer maßgeblichen Rolle in der französischen Musikgeschichte gut bekannt, andere sind zum Teil heute nicht einmal mehr eindeutig zu identifizieren und leben nur aufgrund dieser Widmungen in der Nachwelt fort, wie z. B. die Personen, denen *La Dubreüil* und *La Buisson* aus der Zweiten Suite in G-Dur und *La Léon* und *La Montigni* aus der Fünften Suite in c-Moll gewidmet sind. Die *La Dubreüil* (»*Louré*«), mit ihren punktierten Sechzehntel-Rhythmen und akrobatischen Sprüngen ist möglicherweise jenem Cembalisten gewidmet, der 1767 ein Harmoniehandbuch (*Manuel harmonique*) und 1764 eine Ariettensammlung (*Dictionnaire lyrique*) herausgab. Ebenso gut vorstellbar ist, dass mit den »Sehr lebhaft und détaché« zu spielenden Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Läufen des Stückes *La Leclair* an die Art und Weise erinnert werden soll, wie der Gründer der französischen Geigenschule, Jean-Marie Leclair, für die Violine schrieb, welche er selbst meisterhaft beherrschte. *La Buisson* ist eine »Anmutig« stilisierte Chaconne in der Form eines Rondos mit vier Couplets. Sie ist Maître Buisson gewidmet, einem Staatsanwalt am Pariser Parlament, der mit Jean-Baptiste Forquerays Schwester Charlotte verheiratet war. Mit *La Rameau*, dem ersten der sieben Stücke der Fünften Suite in c-Moll, wird in einer Art feierlicher Ouvertüre »Majestätisch« dem größten französischen Musiker des 18. Jahrhunderts gehuldigt. Rameau selbst hatte

Jean-Baptiste Forqueray das erste Stück seines fünften und letzten Konzerts gewidmet, das im Übrigen mit einem *La Marais* genannten Stück endet. Manchmal tauchen in den Widmungen auch überraschende Namen auf. So scheint die Sarabande *La Léon* eine Hommage an Marie-Elisabeth du Bec zu sein, die einen Pair von Frankreich, Prinz Léon, geehelicht hatte. Einfacher verhält es sich mit *La Montigni*, die nach Etienne Mignot de Montigny, einem Mitglied der Akademie der Wissenschaften, benannt ist. Es ist uns zwar auf immer versagt mitzuerleben, was die Zeitgenossen am Gambisten Forqueray am meisten beeindruckte, nämlich sein außergewöhnliches Improvisationstalent, doch zeugen all diese Stücke glücklicherweise davon, wie dieser »Teufelskerl« gespielt haben muss.

Über den Gambisten Charles Dollé, auch ein Vertreter der Marin Marais nachfolgenden Generation, ist wenig bekannt. In einzelnen Quellen ist er als »Gambenmeister« verzeichnet, eine Stelle am Hof scheint er jedoch nicht innegehabt zu haben. Alles was uns von ihm überliefert ist, sind sechs Veröffentlichungen mit Gambenstücken, erschienen zwischen 1737 und 1754, die von seiner Treue zum französischen Geschmack in der Nachfolge Marin Marais' zeugen. Die Vermutung liegt nahe, dass Dollé Schüler von Marin Marais war, wenn sich dies auch nicht eindeutig nachweisen lässt. In seinem Opus 2 hat Dollé die Verzierungstabelle von Marin Marais übernommen, und die zweite seiner drei Suiten enthält das berühmte *Tombeau de Marais le Père*. Hierbei handelt es sich um ein Rondo mit vier Strophen, bei welchem die Wiederholung des Refrains als erste Strophe fungiert. Sein einfühlsamer Stil, eine Hommage in der Hommage, erinnert an die tiefe Ausdruckskraft des Widmungsträgers.

Der Organist und Cembalist Jean-Henri d'Anglebert, Zeitgenosse Louis Couperins, ist ein berühmter Vertreter der französischen Cembaloschule. Er veröffentlichte nur ein einziges Werk, sein Erstes Buch von Cembalostücken, das 1689 erschien und der Fürstin von Conti, einer Tochter Ludwigs XIV. gewidmet ist. Dem Vorwort ist zu entnehmen, dass ein zweiter Band folgen sollte: »Ich habe in diesen Band nur Stücke in vier Tonarten aufgenommen, obwohl ich auch in allen anderen Tonarten komponiert habe. Ich hoffe, das Verbleibende in einem zweiten Band herausbringen zu können.« Doch sollte es bei der Hoffnung bleiben. Die ersten drei Suiten in diesem Band beginnen mit einem *Prélude non mesuré*. Die Gattung *Prélude non mesuré* war im 17. Jahrhundert sehr beliebt und erinnert an die improvisiert wirkenden, rhythmisch freien Lautenkompositionen. Für gewöhnlich ist der Ausdruck »*non mesuré*« Cembalostücken ohne Taktstriche vorbehalten, wie sie bei Louis Couperin, Nicolas Lebègue und Gaspard Le Roux zu finden sind. Das C-Dur-Präludium besteht nur aus ganzen Noten ohne Taktstriche, im G-Dur-Präludium finden sich außerdem einzelne Taktstriche und

Achtelnoten, um Übergänge zu verdeutlichen. Diese Stücke erinnern daran, dass Präludien ursprünglich von den Meistern der Laute, des Cembalos oder der Gambe als Vorübungen beim Stimmen ihrer Instrumente genutzt wurden. Für uns heute sind sie die spontansten und freiesten Hommagen des Komponisten – an sein Instrument.

Diese Zeilen gründen sich auf die Schriften von Philippe Beaussant und Jérôme Lejeune, denen ich meine Dankbarkeit ausdrücke. Mein tiefer Dank geht insbesondere an Wieland Kuijken, geistiger Vater von Generationen von Gambisten, der so freundlich war, mich auf den Spuren von Monsieur de Sainte Colombe, Marin Marais und ihrer Nachfolger zu begleiten.

Marc Collet
Übersetzung: Franziska Gorgs

Hommages

« Les premiers hommes s'estant attachez à imiter la Voix humaine par l'artifice de plusieurs instruments faits de differentes manieres, cherchoient sans doute celuy qui l'imiteroit le mieux, & comme on ne peut contester que jamais instrument n'en a approché de plus près que la Viole, qui ne differe seulement de la Voix humaine qu'en ce qu'elle n'articule pas les paroles, il faut aussi avouer qu'elle estoit dès le commencement du monde l'objet de la recherche des hommes. » (Jean Rousseau, *Traité de la Viole*, 1687). C'est de cette recherche que se font échos les œuvres composées pendant les trois quarts de siècle à peine que dura la grande époque de la viole française, illustrée par le présent enregistrement. De Sainte-Colombe à Antoine Forqueray en passant par Marin Marais, trois générations de gambistes mirent leurs talents au service de l'instrument qui allait pourtant disparaître avec eux.

« Ceux qui ont ouy d'excellens ioüeurs & de bons concerts de Violes, sçauent qu'il n'y a rien de plus rauissant après les bonnes voix que les coups mourants de l'archet qui accompagnent les tremblemens qui se font sur le manche, mais parce qu'il n'en est pas moins difficile d'en descrire la grace que celle d'un parfait Orateur, il faut les ouyr pour les comprendre. » (Marin Mersenne, *L'Harmonie Universelle*, 1636). Les dernières années du XVIIe siècle et le début du XVIIIe sont à la fois l'époque où la musique française a le mieux goûté la pratique de cette musique douce, intérieure et tendre propre à la viole de gambe, et celle de l'apparition, en France, de la puissante vague de la nouvelle musique italienne récemment véhiculée par le souple et brillant violon. Cette double tendance au sein même de la musique de viole est alors résumée par Hubert Le Blanc : « La Viole s'etoit vue favorisée par le Roi Lois XIV […]. Le Père Marais pour ses Piéces, & Forcroi le Père pour ses Preludes tirans sur la Sonate. L'un avoit été déclaré jouer comme un Ange, & l'Autre comme un Diable. » (*Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, 1740). Portant la musique de leur instrument vers des cimes inexplorées, ils allaient l'un et l'autre devenir les porte-flambeaux de son développement ultime.

Le siècle de Louis XIV est cependant avant tout, en musique, le siècle de Lully (1632-1687) qui, comme son souverain, exerce une monarchie absolue, écartant pour un temps toute velléité d'influence de la musique italienne alors en vogue dans toute l'Europe, de Dublin à Saint-Pétersbourg. L'italianisation n'en resurgira que plus envahissante à la mort du surintendant de la musique du Roy. « Ayant l'honneur d'être un de [ses] élèves », c'est tout naturellement que Marin Marais rend pour la première fois hommage à Lully, « premier homme qui ait jamais été dans tous les divers caractères de la Musique » dans la dédicace de son Premier Livre de pièces de viole, publié en 1686. À peine une année plus tard, Lully disparaissait et, avec lui, le plus

puissant rempart contre cette influence ultramontaine. « La voie post-lulliste sera en partie celle de l'italianisme, ou de l'assimilation d'une part d'italianisme, par réaction. » (Philippe Beaussant, *Antoine Forqueray, Pièces de Viole tome I*, Naïve ES9977).

Marin Marais, fidèle à son attachement à Lully, restera un farouche opposant à l'influence italienne alors que Forqueray, tenant de la nouvelle génération, succombera plus volontiers aux charmes de la sonate. « Forquerai parut dans le monde au moment que les Italiens exciterent en France une émulation étonnante vers l'année 1698. Il tenta de faire sur sa viole tout ce qu'ils faisoient sur leur violon, & il vint à bout de son entreprise. Les cordes singulières & les traits les plus frappans des bons Auteurs d'Italie, lui étoient tellement familiers, que dans toutes ses Pièces on trouve un certain sel, qui n'assaisonne point celles de Marais même les plus travaillées ; celui-ci s'en tenoit aux graces naturelles, Forquerai en avoit de plus recherchées, mais son Art ne gâtoit jamais la belle nature. » (Pierre Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres*, 1754).

L'hommage, en musique, se pratique sous différents aspects : gratitude vis-à-vis d'un mécène, salutation plus personnelle à un ami ou une connaissance, reconnaissance du talent d'un confrère ou tombeau élevé dans le souvenir d'un maître ou d'un être cher disparu. La tradition de rendre hommage à un musicien défunt par un Tombeau est déjà ancienne au temps de Marin Marais. Transcriptions instrumentales des déplorations vocales du Moyen Âge et de la Renaissance, les Tombeaux se développent vers le milieu du XVIIe siècle au luth (*Tombeau pour René Mézangeau* d'Ennemond Gaultier dit le Vieux, 1650), puis au clavecin avec Louis Couperin et Jean-Henri d'Anglebert (*Tombeau de Monsieur de Chambonnières*, 1689) et enfin à la viole de gambe avec Sainte-Colombe (*Les Regrets*). Si les Tombeaux de Marin Marais sont parmi les plus originaux et expressifs modèles de tombeaux écrits pour la viole, les derniers exemples de cette tradition sont les *Tombeau pour Marais le Cadet* de Marin Marais (1725) et *Tombeau de Marais le Père* de Charles Dollé (1737).

Baptisé le 31 mai 1656 en la petite église Saint-Médard de Paris, Marin Marais, fils de cordonnier, est d'abord enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois. À seize ans, il devient pour quelques mois l'élève de Sainte-Colombe, reconnu alors pour être capable « d'imiter les plus beaux agrémens de la voix » (Hubert Le Blanc). Nommé « Ordinaire de la Chambre du Roy pour la Viole » en 1679, Marin Marais se trouve rapidement au cœur de la vie musicale parisienne où il est par ailleurs « batteur de mesure » pour son maître Jean-Baptiste Lully. Il nous laisse quatre opéras composés entre 1693 et 1709 selon les principes de l'opéra de Lully. Si ceux-ci lui apportent un certain succès, c'est dans le domaine instrumental que Marin Marais se révèle le musicien d'exception que nous connaissons, et plus particulièrement dans les cinq Livres de

pièces à une, deux ou trois violes, publiés entre 1686 et 1725 et qui regroupent 598 pièces pour viole seule, 18 pièces pour deux violes et 21 pièces pour trois violes, avec une partie de basse chiffrée ou basse continue. Marin Marais publie en 1701 son Second Livre de pièces de viole qui contient le plus bel hommage qui nous soit parvenu à ses deux maîtres récemment disparus, les *Tombeau pour Monsieur de Lully* et *Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe*, tirés respectivement des suites en *si* mineur et en *mi* mineur.

Influencé à l'origine par l'écriture de la pavane ou autre danse lente et solennelle, le tombeau est à cette époque écrit plutôt à la manière d'un prélude ou d'une symphonie grave. L'écriture recourt à des procédés caractéristiques chargés de toute la symbolique baroque : rythmes brisés par des notes pointées, soupirs, syncopes, harmonies dissonantes et douloureuses. Les meilleurs exemples évoquent le caractère du personnage à qui ils sont dédiés. La comparaison des Tombeaux de Lully et de Sainte-Colombe et leur profonde différence de caractères est intéressante à ce propos. Si le Tombeau de Lully est plus dramatique, avec ses longues descentes chromatiques rappelant les grandes « plaintes » d'opéra et ses étonnants passages à l'extrême grave, il est par ailleurs plus solennel que le Tombeau à Sainte-Colombe au caractère plus intérieur et recueilli. L'emploi, dès le début de ce dernier, du tétracorde descendant, « figure thématique emblématique de l'extrême mélancolie chez les musiciens du premier baroque », nous plonge dans une ambiance émouvante de pleurs et de soupirs tels qu'ils seront exprimés plus loin par l'emploi de longues notes entrecoupées de silences évoquant les « sanglots de l'élève qui a perdu son maître vénéré. » (Erik Kocevar, *Marin Marais, La Rêveuse, et autres pièces de viole,* Alpha 036). Et le Tombeau de s'achever par ces dix accords soutenus évoquant un glas funèbre… suivis d'un dernier long et doux soupir. Le prélude et la chaconne couplés ici avec le Tombeau de Sainte-Colombe sont extraits de la suite en *mi* majeur tirée du même Deuxième Livre.

Dix années séparent le Premier Livre de 1701 et le Troisième Livre que clôture la suite en *do* majeur. Ce recueil contient 134 pièces réparties en huit suites. Le terme « suite » n'apparaît d'ailleurs jamais comme tel ; seuls le changement de tonalité et la présence d'un prélude signalent le passage de l'une à l'autre. À cette époque s'établit un ordre qui deviendra immuable : un prélude, suivi des danses les plus développées : allemandes, courantes, sarabandes et gigues auxquelles viennent s'ajouter d'autres danses comme les gavottes, les menuets, les branles et les bourrées. Selon les habitudes de l'époque, l'auteur offre plusieurs exemples de chacune d'elles, laissant au seul interprète le choix des pièces jouées. Ces suites n'étaient donc très probablement jamais jouées dans leur entièreté.

En 1689, soit dix ans après sa propre nomination au titre d'« Ordinaire de la Chambre du Roy pour la

Viole », Marin Marais est rejoint au service royal par le jeune Antoine Forqueray, alors âgé de dix-sept ans. Même si les sources rajeunissent quelque peu le futur rival de Marin Marais, son précoce talent n'en paraît pas moins exceptionnel aux oreilles de ses contemporains : « Antoine Forqueray né à Paris le mois de septembre 1672, Epousa en 1694 Henriette Angélique Houssu ; les heureuses dispositions qu'il montra pour la musique et pour Les instruments dès le plus jeune âge déterminèrent son père à luy montrer à jouer de la basse de viole. Le jeune Forqueray y réussit si promptement et si bien que dès l'âge de 5 ans, il eut l'honneur d'être présenté à Louis 14 et de joüer seul devant luy : Le Roy surpris et flatté de L'entendre, Le fit rester à la cour pendant cinq à six ans de suitte. S.M. non seulement ordonna qu'il cultivât avec soin ses talents, il eut encor Les mêmes exercices que Les pages. A l'age de 7 ans, il fut pourvu d'une charge de musicien ordinaire de la Chambre du Roy. » Il apparaît, à la lecture des sources, que jamais Antoine Forqueray n'a étudié auprès de Marin Marais. « Toutes les fois qu'il s'est présenté au diné du Roy, depuis quelques temps, il a joué pendant le Repas avec beaucoup d'applaudissements de Leurs Majestez ; rien n'est plus extraordinaire dans un âge si peu avancé ; et ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que son Père est le seul qui luy ait servi de Maître, quoiqu'il ne joüe pas de la viole, et qu'il scache seulement la Musique. » (*Le Mercure*, avril 1682).

« Bientôt Mr Forqueray ne laissa plus rien à désirer sur la basse de viole, ayant eu le bonheur de réunir à la beauté & à la force de L'archet, au brillant et à la légèreté de La main gauche, à une imagination vive et féconde, ce fond de connaissance & de principe d'harmonie qui firent marcher de pair L'exécution et la composition. Environ 300 piéces de viole qui nous restent de luy sont une preuve de la beauté de son génie ; tous les caractères en sont nobles et variés, on y rencontre partout de ces tours heureux, de ces riches modulations que les Principes de Lharmonie fournissent, mais dont le goût seul peut faire Le choix. C'est par là que Les pièces de viole de M. Forqueray ont Eté et seront toujours admirées par Les plus habiles musiciens. Il possédoit surtout un talent particulier pour préluder Sur le champ. La viole, Entre ses mains devenoit un orgue, qu'il faisoit distinctement Entendre Les parties les plus difficiles à concilier sur un instrument à cordes. » Sur ces trois cents pièces composées par cet Antoine Forqueray, seules trente-deux sont parvenues jusqu'à nous, publiées en un unique recueil en 1747, soit deux ans après la mort de Forqueray le Père, par son fils Jean-Baptiste. Trois de ces pièces ont été écrites et ajoutées par celui-ci pour compléter la division du recueil en cinq suites.

Nonobstant le goût d'Antoine Forqueray pour la musique italienne, ces suites restent bien dans la tradition française telle qu'elle a été élaborée par Marin Marais et ses prédécesseurs. Danses et pièces de caractère portent les noms des personnages auxquels elles rendent hommage. Si certains des dédicataires comme Jean-Philippe Rameau et Jean-Marie Leclair nous sont

évidemment bien connus pour leur rôle déterminant dans l'histoire de la musique française, d'autres ne sont passés à la postérité que grâce à ces dédicaces aux destinataires parfois aujourd'hui incertains. Ainsi en est-il des dédicataires de *La Dubreüil* et de *La Buisson*, tirées de la deuxième suite en *sol* majeur, et de *La Léon* et de *La Montigni*, extraites de la cinquième suite en *do* mineur. Si *La Dubreüil* (« louré »), aux rythmes de doubles croches pointées et aux sauts acrobatiques, est peut-être dédiée à ce maître du clavecin, auteur d'un *Manuel harmonique* (1767) et d'un *Dictionnaire lyrique* (1764), on peut sans trop de difficulté imaginer dans les traits de doubles et de triples croches à jouer « très Vivement et détaché » de la pièce *La Leclair* une évocation de l'écriture pour l'instrument dont Jean-Marie Leclair, fondateur de l'école française de violon, était passé maître. *La Buisson* est une chaconne « gratieusement » stylisée, en forme de rondeau à quatre couplets dédiée à Maître Pierre Buisson, procureur au Parlement et époux de Charlotte Forqueray, sœur de Jean-Baptiste. *La Rameau*, première des sept pièces de la cinquième suite en *do* mineur, rend « majestueusement » hommage au plus grand musicien français du XVIIIe siècle, à la manière d'une ouverture solennelle. Rameau lui-même avait dédié à Jean-Baptiste Forqueray la première pièce de son cinquième – et dernier – *Concert* qui finissait par ailleurs par une pièce intitulée *La Marais*. Les dédicaces prennent parfois des noms inattendus. Ainsi, la sarabande *La Léon* est-elle, semble-t-il, un hommage à Marie-Elisabeth du Bec qui avait épousé un Pair de France, Prince de Léon. *La Montigni* porte plus simplement le nom d'Etienne Mignot de Montigny, membre de l'Académie des Sciences. Si le visage le plus important du violiste a probablement été son talent exceptionnel d'improvisateur et nous est donc à jamais ravi, ces pièces témoignent heureusement de ce qu'a dû être le jeu de ce « diable » d'Antoine Forqueray.

On sait peu de choses sur Charles Dollé, violiste de la génération qui suit celle de Marin Marais. Il est répertorié dans quelques sources en tant que « maître de viole » mais ne semble pas avoir obtenu de poste de Cour. Tout ce que nous possédons de lui sont six publications de Pièces de viole parues entre 1737 et 1754 qui attestent de sa fidélité au goût français, dans la tradition de Marin Marais. Bien que Dollé, dans son opus 2, adopte la table d'ornements de Marin Marais et que la seconde de ses trois suites pour viole contienne ce fameux *Tombeau de Marais le Père*, rien n'atteste formellement qu'il ait été l'élève de Marin Marais comme on serait en droit de le supposer. Le *Tombeau de Marais le Père* est un rondeau à quatre couplets (la reprise du refrain fait office de premier couplet) dont l'écriture sensible, hommage dans l'hommage, évoque néanmoins la profonde expressivité de celle de son dédicataire.

Organiste et claveciniste contemporain de Louis Couperin, Jean-Henri d'Anglebert est l'un des grands représentants de l'école française de clavecin. Il ne publia qu'une seule œuvre, son Premier Livre de pièces

de clavecin, paru en 1689 et dédié à la Princesse de Conti, fille de Louis XIV. La préface laisse entendre qu'un second livre était en préparation : « Je n'ay mis des pièces dans ce recueil que sur quatre tons, bien que j'en ay composé sur tous les autres. J'espère donner le reste dans un second livre. » Espoir déçu… Les trois premières suites contenues dans ce recueil débutent par un prélude non mesuré. Très en vogue au XVIIe siècle, les préludes non mesurés évoquent l'allure improvisée et le rythme libre des compositions pour luth. Le terme « non mesuré » est ordinairement réservé aux pièces pour clavecin écrites sans précision de mesure telles qu'on les rencontre chez Louis Couperin, Nicolas Lebègue et Gaspard Le Roux. Dans le prélude en *do* majeur, les notes sont écrites exclusivement en rondes, sans barres de mesure ; dans le prélude en *sol* majeur s'ajoutent quelques barres de mesure et des croches pour marquer les notes de passage. Ces pièces rappellent que les préludes étaient à l'origine exécutés comme des exercices préparatoires des musiciens accordant leurs luth, clavecin ou viole. Pour nous, ils sont aujourd'hui le plus spontané et le plus libre des hommages du compositeur… à son instrument.

Ces lignes doivent beaucoup à la lecture de celles de Philippe Beaussant et Jérôme Lejeune auxquels je voudrais exprimer reconnaissance. Ma profonde gratitude va à Wieland Kuijken, père spirituel de générations de gambistes qui a eu la gentillesse de me guider sur les traces de Monsieur de Sainte-Colombe, de Marin Marais et de leurs successeurs.

Marc Collet

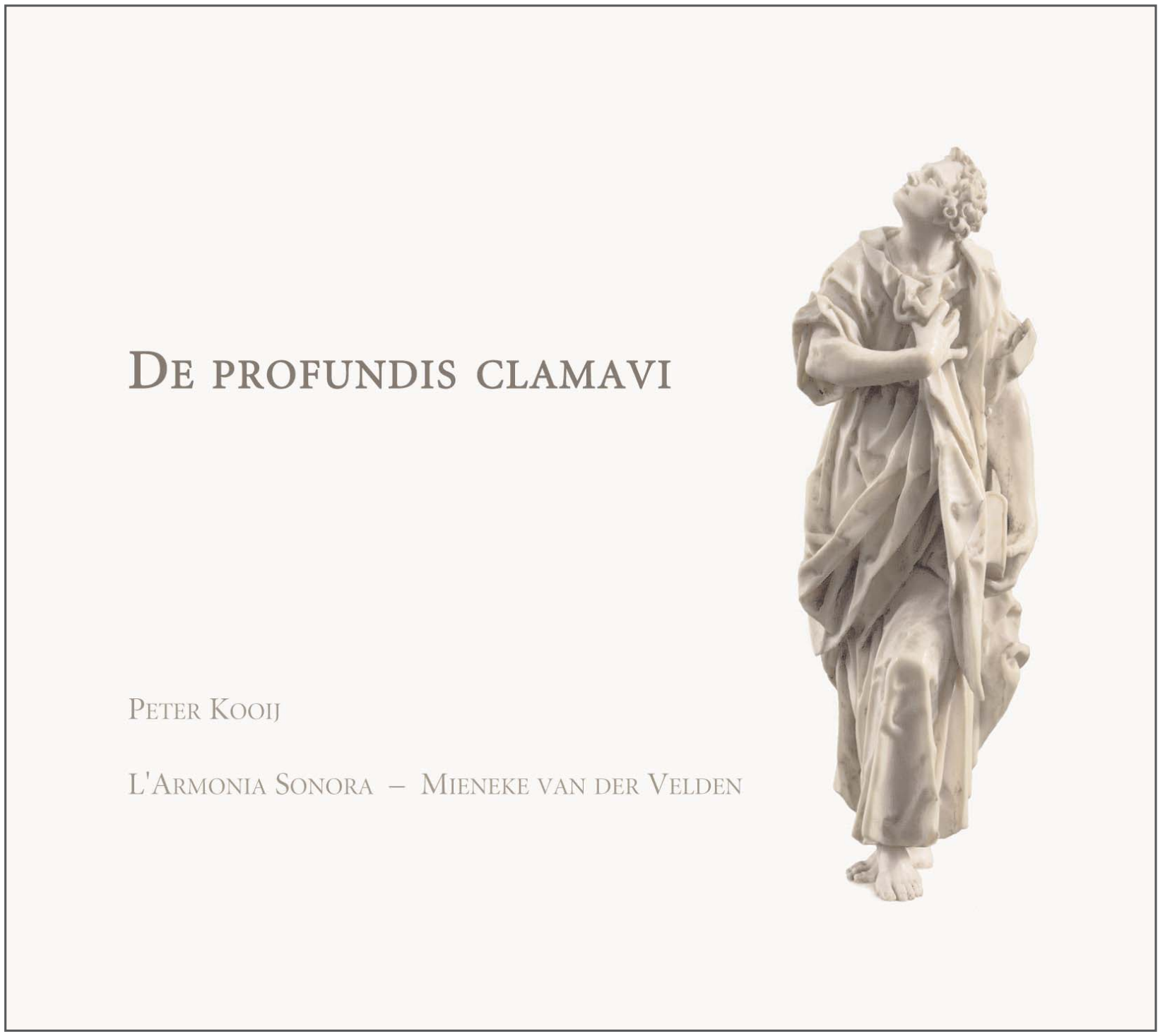
Recorded in March, 2010 at the Oud Katholieke Kerk, Delft, The Netherlands
Artistic direction, recording and mastering: Rainer Arndt
Editing: Marcin Lasia, Rainer Arndt
Graphic concept: Laurence Drevard
Design & layout: Laurence Drevard (cover), Catherine Meeùs (booklet)
Production: Outhere
Cover: Armchair, France c. 1675
(by courtesy of Victoria and Albert Museum, London)
Photos: © V&A Images (cover), © Marco Borggreve (p. 4), © Volker Schneidereit (p. 6)

Mieneke van der Velden would like to thank Glen Wilson &
Nederlands Fonds voor de Podiumkunsten, NORMA Fonds, K.F. HeinFonds, Gravin van Bylandtstichting,
SNS Reaal Fonds.

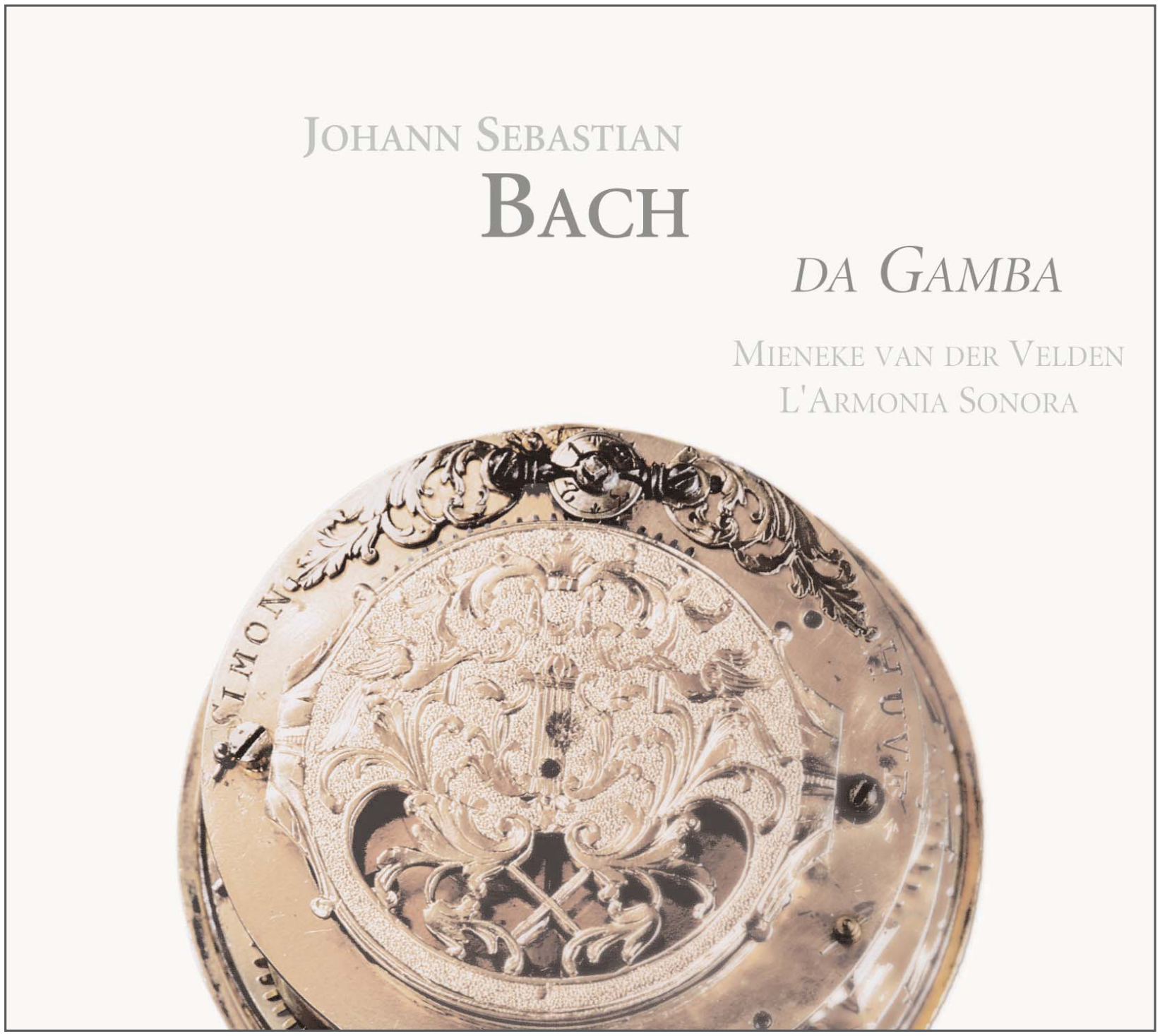
RAM 1105
RAMÉE
www.ramee.org

℗ & © Outhere 2012

outhere
www.outhere-music.com



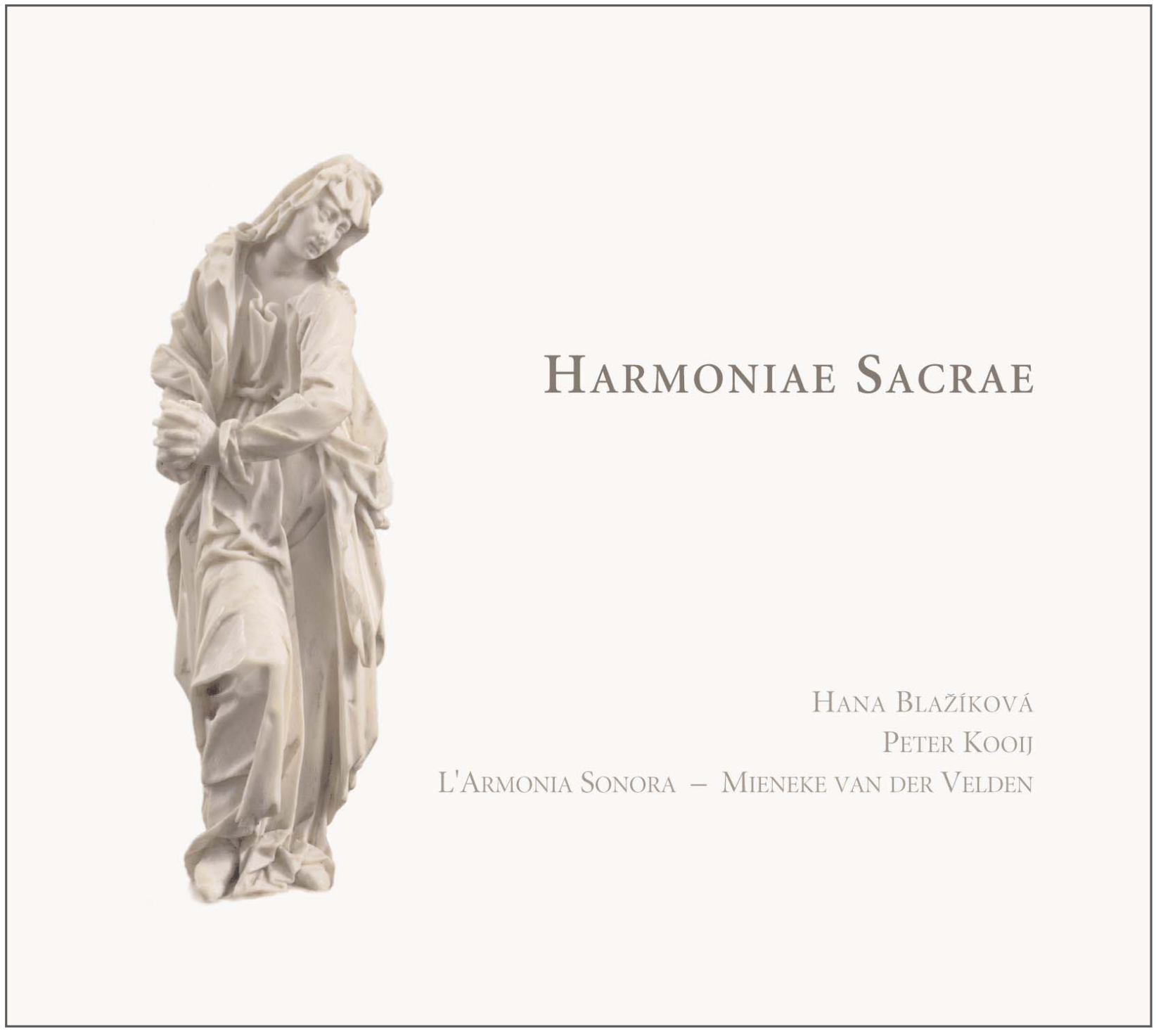
De profundis clamavi
German Sacred Concertos
www.outhere-music.com/store-RAM_0604



da Gamba

Original and transcribed woks for Viola da gamba

www.outhere-music.com/store-RAM_0801



Harmoniae Sacrae
17th-century German Sacred Cantatas
www.outhere-music.com/store-RAM_0905

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:

Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music

Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label

Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers

Full catalogue available here

A new look at modern jazz

Gems, simply gems

Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label

Full catalogue available here

From Bach to the future…

Full catalogue available here

Discovering new French talents