BACH

SONATAS
FOR VIOLA DA GAMBA
& HARPSICHORD
BWV 1027-1029

MARIANNE MULLER
FRANÇOISE LENGELLÉ

ZIG-ZAG TERRITOIRES — ZZT340

J.S. BACH

SONATAS
FOR VIOLA DA GAMBA
AND HARPSICHORD
BWV 1027-1029

MARIANNE MULLER
FRANÇOISE LENGELLÉ

ZZT
340

Marianne Muller et Françoise Lengellé sont deux musiciennes d'exception, éprises de découvertes autant que d'approfondissements, et qui sont aujourd'hui au sommet de leur art. Leur approche de ces grandes pages de Bach résulte d'une longue complicité, bien sûr, mais plus encore d'une rigueur éclairée et généreuse, au plus près de l'esprit de ces chefs-d'œuvre, apogée de la littérature pour viole de gambe et clavecin.

Marianne Muller and Françoise Lengellé are two outstanding musicians, now at the peak of their art, equally enthralled by new discoveries and by ever deeper exploration of their repertoire. Their approach to these great works by Bach derives from a longstanding partnership, of course, but still more from an enlightened and generous rigour that perfectly matches the spirit of these masterpieces, the summit of the literature for viola da gamba and harpsichord.

ZZT

J.S. BACH
SONATAS FOR VIOLA DA GAMBA AND HARPSICHORD, BWV 1027-1029

ZZT
340

Sonata no.3 in G minor for viola da
gamba and harpsichord, BWV 1029:

1. Vivace	5’54
2. Adagio	5’38
3. Allegro	3’58

Sonata no.1 in G major for viola da
gamba and harpsichord, BWV 1027:

4. Adagio	3’42
5. Allegro ma non tanto	3’51
6. Andante	2’44
7. Allegro moderato	3’23

Sonata no.2 in D major for viola da
gamba and hapsichord, BWV1028:

8. Adagio	1’57
9. Allegro	4’00
10. Andante	4’48
11. Allegro	4’33

Sonata no.6 in G major for violin and harpsichord, BWV 1019
(transcription
for viola da gamba):

12. Allegro	4’15
13. Largo	2’00
14. Allegro	5’11
15. Adagio	3’23
16. Allegro	4’20

Total Time: 71'09

MARIANNE MULLER, VIOLA DA GAMBA
FRANÇOISE LENGELLÉ, HARPSICHORD

ZZT
340

Viole à 6 cordes, modèle viola bastarda de Pierre Jaquier, 2004. - Viole à 6 cordes, modèle anglo-allemand de Pierre Jaquier, 1993. - Archet de Craig Ryder, 2005.
Six-string viol after viola bastarda by Pierre Jaquier, 2004. - Six-string viol after Anglo-German model by Pierre Jaquier, 1993. - Bow by Craig Ryder, 2005.

Clavecin allemand de David LEY (2005), copie fidèle d'un instrument de Johann Heinrich GRÄBNER, « Hof Orgelmacher »à Dresde. Ce clavecin, daté de 1739, est actuellement conservé dans les collections du Schloss Pillnitz, près de Dresde. Il possède deux claviers indépendants, avec accouplement depuis le clavier inférieur, deux registres de huit pieds et un de quatre pieds (2 x 8', 1 x 4'). – Accords et tempéraments Patrick Yègre.

German harpsichord by David Ley (2005), a faithful copy of an instrument by Johann Heinrich Gräbner, 'court organ builder' (Hof Or- gelmacher) in Dresden. The original, dated 1739, is currently preserved in the collection of Schloss Pillnitz near Dresden. It possesses two independent manuals, coupled to the lower manual, two eight-foot stops, and one four-foot stop (2 x 8', 1 x 4'). - uning and temperament: Patrick Yègre.

ZZT
340

C'est au cours de la première moitié du XVIIIe siècle que la viole de gambe devait peu à peu disparaître, mais aussi qu'elle connut quelques uns de ses plus beaux chefs-d'œuvre. Instrument aristocratique par excellence, elle conservait en France les faveurs des plus fins connaisseurs, avec Marin Marais, Jean de Sainte-Colombe ou Antoine Forqueray. En Allemagne, un Telemann ou un Abel composent pour elle. Bach, qui en connaît toutes les ressources et sans doute la pratique lui-même, paraît lui vouer une dilection toute particulière. Il en aime les inflexions si proches de la voix humaine, si propres à l'expression, à la fois, de la douceur et de la douleur, et lui réserve certaines de ses plus belles méditations sur la mort, dans ses deux Passions et plusieurs cantates dont l'*Actus tragicus*.

Au long des cinq années qu'il a passées comme *Capellmeister* et *Director musices* de la cour de Coethen, il a pu disposer d'un ensemble de virtuoses exceptionnel, parmi lesquels Christian Ferdinand Abel, reconnu comme un maître de la viole. Passionné de musique, le prince Leopold lui-même est gambiste. Il est vraisemblable que Bach composa alors de nombreuses œuvres faisant intervenir l'instrument – songeons au *Sixième Concerto Brandebourgeois*, avec ses deux violes *da braccio* et ses deux violes *da gamba*. Et sans doute nombre de sonates, dont seules sont parvenues à la postérité trois œuvres avec clavecin obligé. Si elles ne constituent pas un recueil cohérent, elles n'en marquent pas moins un apogée de la littérature pour la viole de gambe.

Il eût été inconcevable d'associer le clavecin à un violoncelle trop puissant. Mais avec la gambe se réalise un parfait équilibre. L'instrument à clavier peut pratiquer un dialogue avec celui à archet, et se voir confier deux parties, une à chaque main, pour une écriture contrapuntique au discours serré et dense, et non un simple continuo. Bach y fond ses emprunts à la musique italienne qu'il

étudie alors avec avidité, avec sa science du contrepoint et son goût pour la plénitude sonore.

Des trois œuvres pour viole de gambe et clavecin qui nous sont parvenues, la *Sonate en sol majeur* BWV 1027 est celle où le clavier tient le plus beau rôle. Elle n'est autre que la transcription par le compositeur lui-même de sa sonate pour deux flûtes et basse continue BWV 1039 dans la même tonalité, instrumentation dans laquelle on la connaît bien. Mais il existe encore une version pour orgue de son quatrième mouvement, le Trio BWV 1027a. Et l'on a en outre retrouvé une transcription pour l'orgue du premier mouvement de la même sonate, non référencée dans le catalogue BWV. Ces divers états montrent la relative popularité dont pouvait jouir une telle partition, de même que la pratique courante de la transcription. Mais en transcrivant, Bach ne se contente pas d'un simple transfert mécanique, il adapte la musique à sa nouvelle destination. En l'occurrence, il semblerait que la première version soit celle pour deux flûtes et basse. Les quatre mouvements sont ceux traditionnellement de la sonate d'église, aux caractères alternés. Dans l'*Adagio* initial, c'est la viole de gambe qui énonce en premier le motif de belle arabesque à laquelle répond la main droite du clavecin dans un dialogue en imitations très vivant et expressif. Le morceau s'achève sur une suspension pour introduire l'*Allegro ma non tanto*. Le jeu dialogué se poursuit entre la viole et la main droite du clavecin, mais la main gauche y prend également une part active. Il s'agit bien d'un trio abondant en gammes et en bariolages, animé par la réitération de la cellule initiale. Sommet expressif de la partition, l'*Andante*, au ton relatif de *mi* mineur, égrène de douloureux motifs arpégés que se partagent viole et main droite du clavecin, sur la battue régulière de la main gauche au clavecin. Au terme de ce parcours modulant, la gambe laisse le clavecin à découvert avant de conclure sur un paraphe désinent et une suspension sur la dominante. C'est alors que jaillit une fugue à trois voix, *Allegro moderato*,

foisonnante de trouvailles mettant à rude épreuve les deux instrumentistes.
La *Sonate n° 2 en ré majeur* BWV 1028 est bâtie de façon analogue, en quatre mouvements de caractères opposés, lent / vif / lent / vif, c'est-à-dire à nouveau selon la coupe traditionnelle de la *sonata da chiesa*. L'*Adagio* initial expose une introduction lente et paisible. La viole y déroule une souple arabesque ornée en canon avec la main droite du clavecin, tandis que la main gauche marque le temps qui s'écoule par le tic-tac régulier d'une pendule dans un mètre ternaire de sarabande. L'*Allegro* suivant est un pur trio, en deux sections avec reprises. Les trois voix instrumentales échangent les fragments d'un discours animé et volubile, abondant en imitations et ornements. Dans l'amplification de la seconde section, la main droite du clavecin en vient à frapper des accords de trois sons qui enrichissent la texture sonore. Contraste total avec le troisième mouvement, un *Andante* sur un mètre de sicilienne au ton relatif de *si* mineur. Compte tenu des tempéraments choisis, les traités de l'époque considèrent cette tonalité comme propre à exprimer les affects de la mélancolie, de la déploration, voire du pathétique, sinon du morbide. Etonnante en un tel contexte, cette page admirable est une méditation navrée et intense que l'on dirait transposée de quelque aria d'une Passion. La main gauche du clavecin assure une basse continue, tandis que la main droite dialogue avec la viole de gambe, où l'on croirait entendre, confiée à la voix d'alto, la poignante mélodie d'une déploration sur les souffrances et la mort du Christ. Pour faire d'un coup oublier ce qui vient de se produire, le mouvement de conclusion, *Allegro*, se lance à corps perdu dans un tourbillon frénétique propulsé par un permanent mouvement de doubles croches à couper le souffle. Brillant, virtuose, c'est un feu d'artifice de fantaisie et d'imagination dans la plus grande rigueur d'écriture.
L'admirable *Sonate en sol mineur* BWV 1029 se différencie totalement des deux précédentes. En trois mouvements seulement au lieu de quatre, elle évoque de très près la structure d'un concerto à l'italienne, comme les pratiquait Bach à la

même époque. On en est même venu à se demander non sans raison si la sonate ne serait pas l'adaptation d'un concerto pour deux flûtes perdu. C'est en tout cas à l'évidence une page concertant faisant briller les interprètes, musique de cour pour Coethen, très certainement. On sait à quel point la tonalité de *sol* mineur se trouve, chez Bach en particulier, connotée à l'expression du tragique et du drame. Sans aller jusque là, toutefois, dès le début du *Vivace* initial s'installent en effet un climat sombre et une énergie farouche, ce qui n'exclut pas quelques moments de brèves éclaircies au cœur d'une mosaïque de petites cellules. La structure concertante est bien masquée sous un discours profus et imaginatif, sans cesse rebondissant. En *si* bémol majeur, l'*Adagio* médian contraste vigoureusement avec ce qui précède. Le temps y paraît suspendu. En deux parties avec reprises, c'est la viole qui y tient le premier rôle par ses longues phrases magnifiquement chantantes, en un émouvant discours qui, malgré la tonalité majeure, est empreint d'une profonde mélancolie. Lancé par des notes répétées, l'impétueux *Allegro* final se déploie en figures de doubles croches et de triolets constamment renouvelées.

La Sonate en sol majeur BWV 1019 est la transcription pour la viole de gambe, dans la même tonalité, de la Sonate pour violon et clavecin en *sol* majeur, sixième du recueil de pages pour cette formation. Il se trouve que trois versions en ont été préservées, sensiblement différentes les unes des autres au gré des copies anciennes. Ces différences touchent au nombre des morceaux, à leur agencement et même à des questions de texte musical. On considère aujourd'hui comme définitive celle qui apparaît d'ailleurs dans le plus grand nombre de manuscrits, et que l'on entend ici. C'est celle qu'avait copiée Johann Christoph Altnickol, élève et futur gendre de Bach. Il avait vu le maître à l'œuvre, il a travaillé sous sa direction, et il y a tout lieu de penser que sa copie représente l'état final de l'œuvre. Curieuse partition, au demeurant, puisque l'on en retrouve des mouvements ailleurs dans l'œuvre du musicien, signe des métamorphoses qu'il aimait à prati-

quer. Elle présente cinq mouvements fortement individualisés, et agencés en une parfaite symétrie, comme une arche dont la clé de voûte, le troisième morceau, est destiné au seul clavecin. De part et d'autre, en miroir, un morceau rapide et un morceau lent. Bach retrouve ainsi le genre de la *sonata da camera*, ce qui revient à sertir deux morceaux lents, sommets expressifs de l'œuvre, par trois morceaux rapides. Un *Allegro* ouvre brillamment la sonate en mettant en avant l'instrument soliste dans une longue phrase aux doubles croches frémissantes évoquant l'écriture concertante. Le *Largo* qui lui fait suite est écrit en *mi* mineur, tonalité que Mattheson, contemporain de Bach, décrit comme « généralement très pensif, profond, désolé et triste, en vérité, au point d'aspirer en même temps à la consolation. » Les deux dessus, la viole et la main droite du clavecin, y dialoguent avec une douloureuse éloquence, avant que la basse ne s'empare à son tour du motif et enrichisse la polyphonie d'une quatrième voix. Le mouvement central, *Allegro* pour le seul clavecin, évoque quelque Sinfonia à trois voix très animée dans ses jeux de réponses en imitations. Le mouvement lent qui suit, *Adagio*, est sans doute le moment le plus intensément expressif de toute l'œuvre. Ce trio en *si* mineur, tonalité par excellence de la mélancolie, on l'a dit, et dans le mouvement *Adagio* qui implique une grande tristesse d'âme, est une longue cantilène rêveuse et meurtrie, qui sonne admirablement à la viole de gambe. La sonate se conclut par un *Allegro* en mètre de gigue bondissante.

Gilles Cantagrel

MARIANNE MULLER, VIOLISTE

Après une approche autodidacte de son instrument, Marianne Muller se forme auprès de Wieland Kuijken (diplôme de soliste au Conservatoire de La Haye). Actrice et témoin du renouveau baroque, elle mène dès lors une carrière de concertiste, tant par ses qualités de soliste que de chambriste, qui la conduit dans le monde entier. On a pu l'entendre dans des ensembles tels que "Les Nièces de Rameau" "Hespèrion XXI" " William Byrd ", " Akadêmia ", "La Chapelle Royale "... En 2005, elle crée l'ensemble " Spirale " qui se consacre au répertoire soliste de la basse de viole. La musique de consort de violes est aussi une part importante de son travail qu'elle pratique de manière régulière et avec la même passion que suscitent les quatuors à cordes.

Son goût particulier pour le théâtre l'a souvent menée sur scène et plus particulièrement au sein de l'ensemble "Docteur Lully et Mister Haydn".

Professeur au CNSMD de Lyon depuis la création du département de musique ancienne, Marianne Muller y développe avec plaisir une transmission qui continue de la questionner sur ce phénomène du répertoire ancien. Elle étend aussi volontiers son jeu vers la musique contemporaine et la danse, y compris actuelle.

Discographie, souvent agréablement récompensée, chez Stil, Harmonia Mundi, Chant du Monde, Universal (récital Marin Marais, intégrale des sonates de J. S. Bach). Et maintenant chez ZIG-ZAG Territoires, avec un récital de musique allemande pour viole seule, un programme Marin Marais, des portraits autour du *Tombeau pour Mr. de Ste Colombe*, "Ganassi", et tout dernièrement une mise en regard entre T. Hume et E. Fischer.

FRANÇOISE LENGELLÉ, CLAVECIN

Après des études au CNSMD de Paris (1er Prix de clavecin, 1er Prix de musique de chambre), Kenneth GILBERT, Ton KOOPMAN, puis Gustav LEONHARDT ont su encourager chez Françoise Lengellé un style ferme et plein de ferveur, de finesse, une véritable passion – qui la caractérise aussi dans ses recherches, notamment sur les relations entre musique et danse baroque.
Attachée à l'interprétation du grand répertoire et soucieuse de restituer une réalité musicale du XVII° et du XVIII° siècle, elle a tenté de faire mieux connaître les œuvres de musiciens moins célèbres (Chambonnières (XVII°), Mondonville et Schobert (XVIII°).

Pédagogue, elle a fait partager sa passion du clavecin et de la facture instrumentale aux étudiants de sa classe au CNSMD de Lyon, comme à Santa Barbara (Université de Californie), où elle a été professeur invité à partir de 1991. Elle a également été professeur invité à plusieurs reprises au Japon, en Europe Centrale et en Amérique latine.
Interprète de talent, elle a été lauréate du Concours international de Clavecin de Bruges en 1977, où elle remporta également le Prix du Public –exemple de la complicité qu'elle a su susciter dans ses concerts, en tant que soliste et chambriste. Elle a pris part à de très nombreux festivals dans l'Europe entière, jusqu'en Islande, aux Etats-Unis, au Japon, en Amérique latine, attentive qu'elle est depuis toujours au rayonnement de la musique française à l'étranger. Elle participe régulièrement aux jurys de nombreux concours internationaux.

Sa discographie a toujours était très bien reçue par la critique et souvent récompensée : Chambonnières I : pièces de clavecin (Lyrinx) ; François Couperin : 4 ordres (REM) ; Rameau : Pièces de clavecin en Concerts (avec M. Muller et Chiara Banchini) (Lindoro) ; Chambonnières II : Pièces de clavecin (Pan Classics).

© Guy Vivien

Françoise Lengellé

Marianne Muller

The viola da gamba was destined gradually to disappear in the first half of the eighteenth century, yet it was also during that period that it received some of the greatest masterpieces in its repertory. This aristocratic instrument par excellence continued to enjoy in France the favours of the most refined connoisseurs, among them Marin Marais, Jean de Sainte-Colombe, and Antoine Forqueray. In Germany, such men as Telemann and Abel composed for it. Bach, who was conversant with all its resources and probably played it himself, seems to have been especially fond of the instrument. He loved its inflections, so close to the human voice, so apt to express both gentleness and grief, and gave it some of his finest meditations on death in his two Passions and several cantatas, including the *Actus tragicus*.

Throughout the five years he spent as *Capellmeister* and *Director musices* to the court of Cöthen, he had at his disposal an outstanding ensemble of virtuosos, including Christian Ferdinand Abel, an acknowledged master of the viol. Prince Leopold, a keen music-lover, was himself a gambist. It is likely that Bach composed many of his works that feature the instrument at this time – one need only think of Brandenburg Concerto no.6, with its two *viole da braccio* and two *viole da gamba*. And probably, too, a considerable number of sonatas, of which only three with obbligato harpsichord have come down to us. Although they do not constitute a coherent set of works, they nonetheless mark a highpoint of the literature for viola da gamba.

It would have been unthinkable to associate the harpsichord with a cello, which would have overpowered it. But a perfect balance could be achieved with the gamba. The keyboard instrument could establish a dialogue with its stringed counterpart, and could be assigned two parts, one for each hand, to produce a contrapuntal texture offering a tight, dense discourse, and not a simple continuo line.

In these works, Bach combines his borrowings from the Italian music he was then eagerly studying with his own contrapuntal learning and his taste for fullness of sound.

Of the three works for viola da gamba and harpsichord that have come down to us, the Sonata in G major BWV 1027 is the one in which the keyboard has the most prominent role. It is none other than the composer's own transcription of his Sonata for two flutes and continuo BWV 1039 in the same key, in which scoring it is well known. But there also exists a version for organ of its fourth movement, the Trio BWV 1027a. What is more, scholars have identified a transcription for organ of the first movement of the same sonata, not listed in the BWV catalogue. These various states of the music demonstrate the relative popularity a work of this kind could achieve, as well as illustrating the widespread practice of transcription. But, when he transcribed a piece, Bach did not content himself with a simple mechanical transfer; he adapted the music to its new context. In this case, it would appear that the first version was the one for two flutes and bass. The four movements are those traditionally found in the church sonata, with alternating characters. In the opening Adagio, it is the viola da gamba that first states the fine arabesque motif, which is answered by the right hand of the harpsichord in an extremely lively and expressive imitative dialogue. The movement ends with a suspension that introduces the Allegro ma non tanto. The interplay of dialogue between the viol and the harpsichordist's right hand continues, but the left hand now takes an active part too. This is a genuine trio, brimming with scales and bariolages, driven forward by the reiteration of the initial cell. The expressive peak of the work, the Andante, in the relative minor (E), tells out an endless series of sorrowful arpeggiated motifs shared between the viol and the right hand of the harpsichord, over the regular pulse of the harpsichord's left hand. At the end of this modulatory itinerary, the gamba leaves the harpsichord exposed before concluding with a final flourish and a suspension on the dominant. At this point bursts forth

a three-part fugue, Allegro moderato, teeming with strokes of invention which place the two instrumentalists under considerable strain.
The Sonata no.2 in D major BWV 1028 is similarly constructed, in four movements of opposing characters, slow-fast-slow-fast, that is to say once again following to the traditional layout of the *sonata da chiesa*. The initial Adagio sets out a slow, tranquil introduction, in which the viol unfolds a flexible, ornate arabesque in canon with the right hand of the harpsichord, while the left hand marks the passage of time with a regular clock-like ticking in a triple-time sarabande measure. The ensuing Allegro is a pure trio, in two sections with repeats. The three instrumental voices exchange the fragments of an animated, voluble discourse that abounds in imitations and ornaments. In the amplification of the second section, the right hand of the harpsichord plays three-note chords that enrich the sonic texture. Then comes total contrast in the shape of the third movement, an Andante in siciliana metre cast in the relative minor, B minor. In view of the temperaments chosen, period treatises considered this key as appropriate for expressing the affects of melancholy, lamentation, indeed pathos or even morbidity. Astonishingly in such a context, this admirable movement is an intense, distress-laden meditation that one might imagine has been transposed from an aria in a Passion. The left hand of the harpsichord provides a continuo line, while the right hand sets up a dialogue with the viola da gamba that suggests an alto voice singing the poignant melody of a lament over the sufferings and death of Christ. The better to make us forget at once what has just occurred, the final movement, Allegro, plunges with total abandon into a frantic whirlwind propelled by a breathtaking continuous semiquaver movement. Brilliant, virtuosic, it is a firework display of fantasy and imagination harnessed by the most rigorous compositional style.
The admirable Sonata in G minor BWV 1029 is distinct from the previous two in every respect. Comprising just three movements instead of four, it is highly reminiscent of the structure of a concerto in the Italian style such as Bach was writing

at the same period. Scholars have even wondered, not unreasonably, if this sonata is not an adaptation of a lost concerto for two flutes. In any case, it is very obviously a concertante piece intended to show off its performers' talents, and pretty certainly composed as court music for Cöthen. It is well known that the key of G minor, especially in Bach, has powerful connotations of tragedy and drama. Without going quite that far, it is clear that, right from the start of the opening Vivace, the work is dominated by a sombre mood and a fierce energy that nonetheless do not exclude a few brighter moments at the heart of a mosaic of small cells. The concertante structure is skilfully concealed beneath a profuse, imaginative, constantly revived discourse. The central Adagio in B flat major forms a vivid contrast with what has gone before. Here time seems to stand still. In this binary movement with repeats, it is the viol that takes the leading role with its magnificent long cantabile phrases, in a moving discourse that, despite the major key, is imbued with profound melancholy. Launched by repeated notes, the impetuous closing Allegro unfolds in endlessly renewed semiquaver and triplet figures.

The Sonata in G major BWV 1019 is a transcription for viola da gamba, retaining the same key, of the Sonata for violin and harpsichord in G major, the sixth of the set of works for that combination. It so happens that three markedly different versions of it have been preserved in early copies. These differences concern the number of movements, their organisation, and even questions of musical text. Today there is agreement that the definitive version is also the one that appears in the largest number of manuscripts, and this is the version heard on this recording. It was copied out by Johann Christoph Altnickol, a pupil and future son-in-law of Bach. He had seen the master in action and worked under his direction, and there is every reason to believe that his copy represents the final state of the composition. It is in fact a curious piece, for movements from it are to be found elsewhere in the composer's output, testifying to the transformations he liked to

carry out. It consists of five highly individualised movements, arranged in perfectly symmetrical fashion, like an arch whose keystone, the third movement, is scored for harpsichord alone. On either side of this, in a mirror image, lie a fast movement and a slow one. Hence Bach reverts here to the *sonata da camera* genre, the principle of which is to frame two slow movements, the expressive peaks of the work, with three fast ones. An Allegro provides a sparkling opening to the sonata by throwing the spotlight on the solo instrument, in a long phrase of shimmering semiquavers redolent of the concertante style. The Largo that follows is composed in E minor, a key that Bach's contemporary Mattheson describes as 'generally very pensive, profound, desolate and sad, to such an extent, in truth, as to aspire at the same time to consolation'. The two treble voices, the viol and the right hand of the harpsichord, engage in a dialogue of sorrowful eloquence, before the bass takes up the motif in its turn and enriches the polyphony with a fourth voice. The central movement, Allegro for harpsichord alone, suggests some highly animated sinfonia in three voices with its interplay of question and answer in imitation. The ensuing slow movement, marked Adagio, is probably the most intensely expressive moment in the whole work. This trio in B minor, the tonality par excellence of melancholy, as we have said above, and with the tempo marking Adagio, which implies heartfelt sadness, is a long, dreamy, grief-stricken cantilena, which sounds quite admirably on the viola da gamba. The sonata ends with an Allegro in a springing gigue metre.

Gilles Cantagrel
Translation: Charles Johnston

MARIANNE MULLER, VIOL

Initially self-taught on her instrument, Marianne Muller continued her training with Wieland Kuijken (solo diploma from the Royal Conservatory of The Hague). As a participant in and witness to the Baroque revival, she has since then pursued a concert career in which her skills as both soloist and chamber musician have taken her all over the world. She has been heard in such renowned ensembles as Les Nièces de Rameau, Hespèrion XXI, Ensemble William Byrd, Akadêmia, and La Chapelle Royale.

In 2005 she founded the ensemble Spirale, dedicated to the repertory for solo bass viol. Music for consort of viols also forms an important part of her work; she plays it regularly and with the same passion with which others approach the string quartet repertory.

Her pronounced taste for the theatre has often led her to appear on stage, especially as a member of the ensemble 'Docteur Lully et Mister Haydn'.
At the CNSMD de Lyon, where she has taught since the opening of the Early Music department, Marianne Muller relishes passing on her skills to students in a continuing process of interrogation of the phenomenon of the early repertory. She also enjoys extending her playing activities to the domains of contemporary music and choreography, including modern dance.

Her discography, which has often had the good fortune to receive awards from the press, is to be found on Stil, Harmonia Mundi, Le Chant du Monde, Universal (a Marin Marais recital and the complete gamba sonatas of J. S. Bach), and now on Zig-Zag Territoires, for which she has already recorded a recital of German music for solo viol, a Marin Marais programme, a collection of portraits centring on the *Tombeau pour Mr de Ste Colombe*, works by Ganassi, and most recently a recital juxtaposing Tobias Hume and Eric Fischer.

After she had completed her studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) in Paris (where she obtained Premiers Prix for harpsichord and chamber music), Kenneth Gilbert, Ton Koopman, and Gustav Leonhardt encouraged Françoise Lengellé to develop a resolute style of her own, at once fervent and elegant, a genuine passion – which is equally characteristic of her approach to her research, notably on the relationship between Baroque music and dance.

While dedicated to the interpretation of the standard repertory for her instrument and keen to get as close as possible to the musical reality of the seventeenth and eighteenth centuries, she has also endeavoured to achieve wider popularity for the works of less well-known composers such as Chambonnières (seventeenth century) and Mondonville and Schobert (eighteenth century).

As a teacher, she has shared her passion for the harpsichord and the tradition of instrument making with the students of her class at the CNSMD de Lyon and those of the University of California at Santa Barbara, where she has been a guest professor since 1991. She has also been guest professor several times in Japan, central Europe, and Latin America.

Her talents as a performer were acknowledged in the award of a prize at the Bruges International Harpsichord Competition in 1977, where she also won the Audience Prize – an example of the close rapport with the public she is capable of creating in her concerts as soloist and chamber musician. She has taken part in many festivals throughout Europe (as far afield as Iceland) and in the United States, Japan, and Latin America, showing the priority she has always given to

disseminating French music abroad. She is a frequent jury member in numerous international competitions.

Her recordings have always been very favourably received by the critics and have often won awards. They include Chambonnières, *Pièces de clavecin* I (Lyrinx); François Couperin, four *ordres* (REM); Rameau, *Pièces de clavecin en Concerts* with Marianne Muller and Chiara Banchini (Lindoro); and Chambonnières, *Pièces de clavecin* II (Pan Classics).

RECORDED AT THE GERMAN CHURCH, PARIS, FROM 22 TO 26 APRIL 2013
EXECUTIVE & RECORDING PRODUCER FOR ZIG-ZAG TERRITOIRES, SOUND ENGINEER, EDITING :
FRANCK JAFFRÈS
PRODUCTION & EDITORIAL COORDINATOR: VIRGILE HERMELIN
ARTWORK BY ELEMENT-S
PEINTURE ET GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

outhere
MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

æon ARCANA FUGA LIBERA OUT NOTE RECORDS RAMÉE RICERCAR ZIG-ZAG TERRITOIRES