

DIALOGUES

MARIN MARAIS

MIENEKE VAN DER VELDEN

WIELAND KUIJKEN

Viola da gamba

FRED JACOBS

French theorbo



DIALOGUES

MARIN MARAIS
(1656-1728)

THE SUITES FOR TWO VIOLS AND BASSO CONTINUO
DIE SUITEN FÜR ZWEI GAMBEN UND BASSO CONTINUO
LES SUITES POUR DEUX VIOLES ET BASSE CONTINUE

PIÈCES EN RÉ MINEUR Livre I (1686/89)

1.	Prélude	4:20
2.	Allemande	3:47
3.	Courante	1:57
4.	Sarabande	3:46
5.	Gigue	2:20
6.	Gavotte	1:26
7.	Menuet	1:36

PIÈCES EN SOL MAJEUR Livre I (1686/89)

8.	Prélude	2:02
9.	Allemande	3:36
10.	Courante	2:02
11.	Sarabande	2:57
12.	Gigue	3:12
13.	Gavotte en rondeau	2:26
14.	Menuet	1:49
15.	Gavotte	1:03
16.	Fantaisie en écho	1:46
17.	Chaconne	7:24
18.	Tombeau de M. Meliton	10:06

TOTAL 57:55



MIENEKE VAN DER VELDEN viola da gamba

*Antoine Despont, Paris 1617
(bow: Luis Emilio Rodriguez Carrington,
The Hague 2005)*

WIELAND KUIJKEN viola da gamba

*Nicolas Bertrand, Paris 1705
(bow: Pierre Patigny, Brussels c. 1980)*

FRED JACOBS French theorbo

Michael Lowe, Wootton 2004 (gut-strung)

MIENEKE VAN DER VELDEN studied viola da gamba with Wieland Kuijken at the Royal Conservatoire 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), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), the Netherlands Bach Society (Jos van Veldhoven) and Cantus Cölln (Konrad Junghänel). She plays music ranging from the French viola da gamba repertoire, and 17th century English music, to Bach's obbligato solo arias. Mieneke van der Velden has recorded three discs with the Dutch label Channel Classics, and five for Ramée, including with her ensemble L'Armonia Sonora, all of which have been enthusiastically received. She currently teaches viola da gamba at the Amsterdam Conservatoire and at the Royal Conservatoire in The Hague, where she has instituted a consort-tradition, together with the recorder-, lute- and singing-departments.

WIELAND KUIJKEN trained at the Bruges Conservatory, studying piano and cello, before graduating with a diploma in cello from the Royal Conservatory of Brussels in 1962. Away from the classical curriculum of the conservatoire, he developed a deep interest in early music, historical performance techniques, and period instruments: aged 18, he discovered the viola da gamba, which he taught himself to master. Between 1960–1972, membership of the Alarius Ensemble gave him a busy concert and recording schedule both in Belgium and further afield; this did not prevent him from also performing avant-garde repertoire with Musique Nouvelle, with whom he toured all over Europe, or from playing with the Bach Ensemble of Belgium and several other chamber groups. Kuijken's musical collaboration with his brothers Sigiswald and Barthold helped cement his international reputation; artists he has worked with include Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, and Anner Bijlsma. He was professor of viola da gamba at the Conservatories of Brussels and The Hague from 1972 to 2003. He is a founding member of La Petite Bande, the Kuijken String Quartet, and the Collegium Europae, which he conducted live and on a series of recordings between 1988 and 1996. He is regularly invited to serve as a jury member at international music competitions, including events in Bruges, Paris, Boston, Amsterdam, Leipzig, Köthen and Utrecht. His recording of J. S. Bach's Cello Suites was released in 2003. Together with his son Piet, he has also recorded Bach's Sonatas for Viola da gamba and Harpsichord as well as classical repertoire for cello and piano, including works by Beethoven, Schumann, and Brahms.

FRED JACOBS studied lute and theorbo with Anthony Bailes at the Sweelinck Conservatoire in Amsterdam. In 1985 he co-founded The Locke Consort, widely praised for their interpretations and recordings of 17th-century English chamber music. He is a member of the Gabrieli Consort & Players, The Parley of Instruments, the Ba-

roque Orchestra of the Netherlands Bach Society and the Monteverdi Continuo-ensemble of the Bavarian State Opera. Fred Jacobs is a regular accompanist of many distinguished singers, such as Charles Daniels, Michael Chance and Maarten Koningsberger. With Johannette Zomer he has recorded a series of programmes devoted to 17th-century monody, for which his research has unveiled many hidden treasures (Channel Classics). Over the years Fred has been a guest at many of the major early music festivals in Europe and the United States. He performs in opera productions in London, Paris, Munich, Amsterdam, Vienna and Florence, and has worked with conductors such as Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Ton Koopman, Ivor Bolton, Andrew Parrott, Marc Minkowski and Richard Egarr. With Emma Kirkby, Johannette Zomer and Maarten Koningsberger he runs workshops on the English lute song, and the French *Air de Cour*. Since 1995 he has been teaching lute and theorbo at the Amsterdam Conservatoire.

MARIN MARAIS AND THE SUITES FOR TWO VIOLS AND CONTINUO

"Mankind's first attempts to imitate the human voice by artificial means, namely by constructing various kinds of instruments, were doubtless aimed at arriving upon the most convincing imitation. Indeed, it is undeniable that there has never been an instrument which has borne a closer resemblance to the voice, the only difference being that the viol cannot speak; and equally, that it is the viol which has been the object of man's search since the creation of the world" (Jean Rousseau, *Traité de la Viole*, 1687).

"Admired by all who hear him"

In 1619, as the Renaissance was drawing to a close, the German composer Michael Praetorius included a description of the period's impressive array of instruments in his treatise *Syntagma musicum*. Indeed, the variety he lists is quite astonishing – the middle ranges in particular were peopled by a number of stringed instruments that to modern eyes seem downright exotic. However, the six-stringed viola da gamba stood out from among these as an instrument already firmly rooted in tradition. Viols were produced in a range of different sizes; all, however, were held between the knees, which explains the instrument's full name (*gamba* meaning leg in Italian). In addition to supporting the bass line, the larger viols were also very well suited to playing melodic lines and figures. The strings were tuned in fourths, except

for a major third in the middle (D-G-c-e-a-d¹). At the beginning of the Baroque period, musical taste shifted towards the passionate and dramatic. Just like *chiaroscuro* in the paintings of Rembrandt or Caravaggio, tonal hues became more intense: brighter at one end of the spectrum and darker at the other. In keeping with this, the viola da gamba was enriched by the addition of a 7th bass string (A₁). This innovation is attributed to the French viol master Monsieur de Sainte-Colombe, whose family probably came from the region around Lyon. Sainte-Colombe himself held no position at court, and seems to have led a life of (possibly religious) seclusion, although he did visit Paris as a viol teacher and virtuoso performer. The formal, harmonic, and rhythmical inventiveness of his compositions helps illustrate why 17th-century music theorists ascribed properties of the human voice to the instrument. Le Sieur Danoville, a violist best remembered for his treatise *L'Art de toucher le dessus et basse de violle* (Paris 1687) recounts that not just Sainte-Colombe, but also his many pupils, were able to coax from the instrument that "tender, shimmering sound" which "is such an unexpected pleasure to the ear."

One of these pupils was Marin Marais, who perfected his master's virtuoso style and in many people's eyes outshone it. Marais' background was humble: born in Paris in 1656, he began his musical training as a choirboy at Saint-Germain l'Auxerrois. In 1675, he took up a post as a viola da gamba soloist in the court orchestras, directed by Lully, which also per-

formed in operas and their close cousins, the *ballets de cour*. At court, Marais became familiar with stylised dance forms and sung declamation, which was tailored seamlessly to the sound of French. He was taught composition by Lully himself, who was already internationally famous. Soon, Marais was standing in for Lully as conductor, the *batteur de mesure*, and a few years later had risen to become *officier ordinaire de la musique de la chambre du Roi pour la viole*. He was given the honour of playing for Louis XIV (1639-1715) in his private apartments, the highest distinction a French gamba player could receive. In obedience to the highest orders, the music cultivated in Paris and at the opulent court in Versailles was classically French, a style whose simple melodic sweetness was worlds apart from the emotionally charged and chord-laden English viol tradition. Many music-lovers found "the imitation of the human voice, and the French tenderness of style" far superior to the "mass of chords and striking chromaticism of the English." At least, that was the opinion the French music theorist and viol player Jean Rousseau, himself a pupil of Sainte-Colombe's, voiced in his *Traité de la Viole* (1687), although the English aesthetic also had a sizeable French following.

From 1705 onwards, Marais headed the orchestra of the *Académie royale de musique* and began making a name for himself as an operatic composer, particularly thanks to *Alcyone*. The success of this opera partly relied, but did not depend on, an impressive storm scene. Marais' career was at its height, and he

was granted printing privileges by royal prerogative. A famous portrait by the French artist André Bouys depicts him with his viol: Marais, elegantly dressed, is shown resting his instrument casually on his right knee, just as he would a lute or guitar. His left hand is loosely shaped in a chord which he seems to be plucking, bow in hand, with his right. An unusual pose – perhaps not unlike some modern artists' PR shots. In any case, Marais did not relinquish his post as court violist until 1725, subsequently devoting his attentions to revising and publishing his work and tending his private tulip garden. By that time, the virtuoso Italian style of violin playing was busy conquering Europe. The French capital was not spared, and the situation rekindled heated debates about the true and indeed national nature of music. The willingness shown in the German-speaking lands to marry the styles and create a mixed aesthetic was far from universal. At the same time, the cello was challenging the supremacy of the older viola da gamba. Nevertheless, both instruments continued to exist side by side well into the 18th century.

Marais' greatest achievement consisted in extending the tonal capabilities of the viol, ushering in its second spring. He exploited the resonance of open strings and achieved a tone which was both melodically elegant and harmonically interesting, so that in a sense Marais *did* (albeit surreptitiously) blend the French and English styles over and above his open predilection for tone-painting and character studies. His instrumental works for one to three

violas da gamba (around 550 in all) were published in one multi-volume work, issued between 1686 and 1725. The collection was the first of its kind, comprising a total of five *livres* (volumes) of *pièces de viole*. It contains ample evidence of Marais' unique musical idiom, which was both progressive and marked by the conservatism of the court. As an aside, Jean Rousseau, who has already been quoted above, had been quick to prophesy Marais' future fame, for instance writing that his "abilities and skilful interpretations... set him apart from everyone else, so that he is rightly admired by all who hear him."

As far as interpretation was concerned, Marais left nothing to chance, or at least not to the improvisatory vagaries of his colleagues. The *avertissemens* (prefaces) to his printed scores provide detailed descriptions of various ornaments, e.g. *tremblement* (trill), *battement* (mordent, i.e. a short trill with the note below), and *coulé de doigt* (a soft miniature glissando). All ornaments were also notated as symbols in the score itself. It was only through consistent performance, as Marais explained in the preface to the first volume (*Livre I*), that the viola da gamba could be played "with delicacy."

Livre I is also the source for both the suites for two viols and basso continuo which feature on this recording. The score was printed in two stages: the viol parts were published in Paris in 1686, and the accompanying basso continuo followed in 1689. Naturally enough, the collection is dedicated to Lully, Marais'

revered composition teacher. The by then canonical sequence of dances (Allemande, Courante, Sarabande and Gigue) is almost unbendingly respected in both suites, with the addition of two French dances, the Gavotte and Menuet, as fashionable fancies. Again, both suites begin with the customary *Prélude*, but the second Suite in G major elaborates on this norm by appending four innovative pieces – a gavotte in rondo form and a seductive *Fantaisie en écho*. However, the real attention-stealers are a lengthy Chaconne, a set of variations on a short bass theme (a technique which Lully was fond of employing in his compositions for the stage) and the melancholy closing movement, the *Tombeau de M. Meliton*. Pierre Meliton, the namesake, was evidently a fellow violist and pupil of Sainte-Colombe's, although he also played the organ in Paris; he died in the early 1680s. Musical elegies of this kind enjoyed considerable popularity in France at the time, and essentially formed their own sub-genre within the wider sphere of character pieces.

The prelude of the opening Suite in D minor strikes a sombre note. The rhythms are slow at first (minims) but the pace gradually picks up (first crotchets, then quavers). The tempo is fast in the second section, which makes the piece resemble a French overture, of which Lully was a staunch proponent. The two viola da gamba parts are already intricately intertwined. The following two-part Allemande is announced by its characteristic upbeat. Within the first few decades of the 17th century, this German dance in quadruple metre had already ousted the Pavane from

its prime slot. The desirability of the Allemande as an opening piece was at least partly connected to the serious nature of the dance; Praetorius, for example, had already expressed the view that this "little dance or German song" was "not so quick or lively, but rather a little graver and more measured." Marais underscores these properties by introducing dotted rhythms which restrict the musical flow.

The intricate upbeat to the next movement gives the game away immediately: it is a very French Courante. The second viola da gamba starts with a falling motif, which the first quickly answers with the corresponding, i.e. ascending, inversion. Such contrapuntal play is typical of the form this dance adopted at the Sun King's court, as is the stately tempo (a clearly notated 3/2), which is very much not fast and Italianate. The Spanish Sarabande had also been adopted into the suite early, and its French form, as here, conventionally adopted a stately triple time. The eight-bar theme is presented twice (with some slight variations the second time round) and then elaborated on in an uncommonly expressive way.

The final piece in the set dance sequence, a two-part Gigue in flowing triple time, is sprightly and syncopated. But it is not quite final: it is followed by the two fancies, which allow Marais to reveal his close relationship with his teacher. Lully had expanded the suite to include a gavotte in duple time, the same metre adopted here, complete with the trademark half-bar upbeat. The concluding Menuet is only 24 bars

long. Again, the menuet owes its acceptance as an art form to Lully, who used it as a way of expressing the elegance of the French court and its dancing monarch.

The second Suite in G major basks in the warmth of its key. A soft sixth opens the *Prélude* and endows it with a bucolic, almost otherworldly air. At 28 bars, it is far more concise than its counterpart in the first *Suite*. The texture built up by the two viols is richly layered. After a conventional Allemande, the Courante is less contrapuntal and more closely resembles a harmonic duet. The cooing thirds in the second section, for example, makes the whole feel substantially more refined. The Sarabande also feels lighter and more dance-like. The brief coda bends the solid triple time of the dance into something entirely more malleable, and the quaver runs and intricate final flourishes bring the movement to an almost meek close. The next movement is packed with the vocal echoes and overlaps on which a Gigue thrives. Marais' first "fancy" is a *Gavotte en rondeau*, in which the repeated dance theme alternates with three contrasting couplets. This is followed by a Menuet and a Gavotte, which are again very compact.

The suite could formally have ended here, but Marais continues for a further three movements, displaying a considerable degree of originality. The *Fantaisie en écho* has the second viola da gamba imitating the first in canon, one bar apart. The Chaconne stands out even more, not least because of its length, an extraordinary 240 bars. The eight-bar theme undergoes

a series of modifications, shifting temporarily to the minor. There is a very varied and often complementary pattern of interaction between the viols: one will often be playing a particularly dynamic passage while the other sounds out an expansive melody. However, none of this is allowed to detract from the dance. The final movement, the *Tombeau de M. Meliton*, while also substantial, stands in stark and sombre contrast. Written in a G minor dyed darker by extensive chromaticism, its air of despondency is only heightened by the theme rising step by step over the plunging bass. The declamatory passages (cries of anguish interspersed with short sobs) are reminiscent of operatic laments. Once again, the two violas da gamba are closely intertwined: they start out in unison, then call out to each other in imitation or conversation, leaning on one another in their grief. It is almost as if Marais and his departed friend were playing their last goodbyes.

*Matthias Corvin
Translation: Winnie Smith*

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 Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), 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. Die Gambistin hat bislang drei CDs für Channel Classics eingespielt und, u.a. zusammen mit ihrem Ensemble L'Armonia Sonora, fünf weitere für Ramée, die von der Kritik vielbeachtet wurden. Mieneke van der Velden ist Professorin für Viola da gamba am Konservatorium in Amsterdam sowie am Königlichen Konservatorium in Den Haag, wo sie in Zusammenarbeit mit den Blockflöten-, Lauten- und Gesangs-Abteilungen eine Consort-Tradition gegründet hat.

WIELAND KUIJKEN studierte Klavier und Cello am Städtischen Konservatorium in Brügge und schloss seine Studien am Konservatorium in Brüssel 1962 mit dem Diplom für Cello ab. Neben dem klassischen Ausbildungsprogramm am Konservatorium entwickelte er ein besonderes Interesse für Alte Musik und historische Spieltechniken auf originalen Instrumenten und begann mit 18 Jahren, als Autodidakt Viola da gamba zu spielen. Von 1960 bis 1972 war er Mitglied des Alarius-Ensembles, mit dem er zahlreiche Aufnahmen und Konzerte im In- und Ausland bestritt. Zur selben Zeit spielte er auch mit dem Ensemble Musique Nouvelle zeitgenössische avantgardistische Musik in ganz Europa. Des Weiteren war er im Kammerorchester Bach Ensemble van België und verschiedenen anderen Ensembles tätig. Seine internationale Karriere baute er vor allem mit seinen beiden musikalischen Brüdern Sigiswald und Barthold aus, sowie mit Musikern wie Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bijlsma und vielen anderen. Von 1972 bis 2003 war er Professor für Viola da gamba an den Konservatorien von Brüssel und Den Haag. Er war Mitglied und Mitbegründer von La Petite Bande, dem Kuijken Streichquartett und dem Collegium Europae, mit dem er von 1988 bis 1996 als Dirigent Aufnahmen und Konzerte absolvierte. Er wird regelmäßig in Jurys internationaler Musikwettbewerbe berufen, wie z.B. in Brügge, Paris, Boston, Amsterdam, Leipzig, Köthen oder Utrecht. 2003 erschien seine Aufnahme der sechs Solosuiten für Cello von J. S. Bach. Mit seinem Sohn Piet spielte er u.a. die Bachschen Sonaten für Viola da gamba und Cembalo sowie verschiedene klassische Programme für Cello und Klavier mit Werken von Beethoven, Schumann, Brahms und anderen ein.

FRED JACOBS studierte Laute und Theorbe bei Anthony Bailes am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. 1985 war er Mitbegründer des Locke Consort, welches sich mit seinen Interpretationen und Einspie-

lungen von englischer Kammermusik des 17. Jahrhunderts einen Namen gemacht hat. Er ist Mitglied verschiedener Ensembles wie The Gabrieli Consort & Players, The Parley of Instruments, des Barockorchesters der Niederländischen Bach-Vereinigung und des Monteverdi Continuo-Ensembles der Bayerischen Staatsoper. Fred Jacobs begleitet regelmäßig hervorragende Sänger wie Charles Daniels, Michael Chance und Maarten Koningsberger. Mit Johannette Zomer nahm er bei Channel Classics eine ganze Reihe CDs auf, die zahlreiche verborgene Schätze der Liedkunst des 17. Jahrhunderts ans Licht brachten. Fred Jacobs gastierte auf den wichtigsten Festivals für Alte Musik in Europa und den Vereinigten Staaten. Er wirkt an Opernproduktionen in London, Paris, München, Amsterdam, Wien und Florenz mit und hat mit Dirigenten wie Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Ton Koopman, Andrew Parrott, Marc Minkowski, Ivor Bolton und Richard Egarr gearbeitet. Gemeinsam mit Emma Kirkby, Johannette Zomer und Maarten Koningsberger gibt er Seminare und Meisterkurse zum englischen Lautenlied und zum französischen *Air de cour*. Seit 1995 lehrt Fred Jacobs Laute und Theorbe am Amsterdamer Konservatorium.

MARIN MARAIS UND SEINE SUITEN FÜR ZWEI GAMBEN UND BASSO CONTINUO

»Die ersten Menschen, die sich bemühten, die menschliche Stimme mit Hilfe von Instrumenten zu imitieren, suchten sich das am besten dazu geeignete aus. Man kann nicht abstreiten, dass dies keinem Instrument je besser gelang als der Gambe. Der Unterschied zur menschlichen Stimme ist nur, dass sie keine Worte sprechen kann und man muss zugeben, dass sie seit Anbeginn der Welt der Gegenstand der Suche der Menschen war« (Jean Rousseau, *Traité de la Viole*, 1687).

»Von all seinen Hörern bewundert«

Im Jahr 1619 beschrieb der deutsche Komponist Michael Praetorius in der Abhandlung *Syntagma musicum* die vielfältigen Instrumente der ausgehenden Renaissance. Was er an Tonerzeugern auflistete, ist enorm. Besonders die mittleren Lagen waren mit einer Anzahl von Saiteninstrumenten vertreten, die auf heutige Leser geradezu exotisch wirken. Darunter musste die sechssaitige Viola da Gamba schon als klassisch eingestuft werden. Violen wurden in ganz verschiedenen Stimmlagen hergestellt, der Zusatz *da gamba* bezieht sich auf die Spielweise: zwischen den Beinen (ital. *gamba*) gehalten. Auf den größeren Instrumenten in Tenor- und Basslage konnten neben den Bassstimmen auch melodische Linien und Figuren gut ausgeführt werden. Die Saiten waren in Quarten und einer Terz in der Mitte gestimmt

(D-G-c-e-a-d¹). Zu Beginn der Barockzeit wandelte sich die Klangästhetik hin zu einem kontrastreichen und leidenschaftlichen Stil. Wie in der Malerei eines Caravaggio und Rembrandt wurde auch der Instrumentenklang immer farbiger – sowohl im hellen als auch im dunklen Register. Auch die Viola da Gamba ergänzte man nun um eine siebte Basssaite (A₁). Diese Erweiterung wird dem Franzosen Sainte-Colombe zugeschrieben. Seine Familie stammte vermutlich aus der Gegend um Lyon. Er besaß keine höfische Anstellung und führte wohl ein zurückgezogenes, vielleicht auch religiöses Leben. In Paris trat er als Gamben-Virtuose und Lehrer in Erscheinung. Seine formal, harmonisch und rhythmisch fantasievollen Kompositionen für dieses Instrument zeigen, was die Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts meinten, als sie der Viola da Gamba Eigenschaften der menschlichen Stimme zusprachen. Nach Aussage des Gambisten und durch sein Lehrwerk *L'Art de toucher le dessus et basse de viole* (Paris 1687) geschätzten Le Sieur Danoville sollen auch die zahlreichen Schüler von Sainte-Colombe dem Instrument »einen so zärtlichen, brillanten Klang« entlockt haben, »der das Ohr so angenehm überrascht.«

Einer dieser Schüler war der 1656 in Paris geborene Marin Marais, der das virtuose Gambenspiel seines Lehrers noch perfektionierte und für viele sogar übertraf. Er kam aus einfachen Verhältnissen und wurde zunächst als Sängerknabe im Chor an Saint-Germain l'Auxerrois ausgebildet. Seit 1675 musizierte er als Solo-Gambist im vom Komponisten Jean-Bap-

tiste Lully geleiteten Pariser Hof-Ensemble, das auch Opern und die damit verbundenen *Ballets de cour* aufführte. Hier lernte er jene der französischen Sprache so flexibel angepasste Vokaldeklamation und die in der Kunstmusik gepflegten Tanztypen kennen, die fortan auch seine eigene Tonsprache prägten. In die Kunst der Komposition eingewiesen wurde er vom damals schon weltberühmten Lully höchstpersönlich. Wenig später vertrat er ihn bereits als Dirigent, dem so genannten *batteur de mesure*. Nur wenige Jahre später wurde Marais *officier ordinaire de la musique de la chambre du Roi pour la viole*. Er durfte dem »Sonnenkönig« Ludwig XIV. (1638-1715) in dessen Kammer vorspielen, die höchste Auszeichnung für einen französischen Gambisten. Nach oberster Anweisung pflegte man in Paris und am prachtvollen Königssitz im Schloss Versailles einen klassischen »Französischen Stil«, der sich in seiner melodischen Lieblichkeit und Klarheit vomakkordischen und expressiven Spiel der englischen Gambisten abhob. Für so manchen Musikkenner war »die Zartheit des französischen Spiels mit der Nachahmung der menschlichen Stimme über die Menge von Akkorden und der überraschenden Diminutionen der Engländer« weit überlegen. Das bemerkte jedenfalls der französische Musiktheoretiker Jean Rousseau, selbst Gambist und Schüler Sainte-Colombes, im Lehrwerk *Traité de la Viole* (1687). Dennoch begeisterten sich viele Franzosen auch für die englische Ästhetik.

Ab 1705 leitete Marais das Ensemble der *Académie royale de musique* und machte sich auch als

Opernkomponist einen Namen, etwa mit dem nicht nur wegen seiner wirkungsvollen »Sturmmusik« beliebten Bühnenwerk *Alcyone*. Er stand damals im Zenit seiner Karriere und erhielt natürlich das königliche Druckprivileg. Ein berühmtes Bild des französischen Malers André Bouys portraitiert den elegant gekleideten Komponisten mit seiner Gambe, die er lässig über sein rechtes Bein legt – wie eine Laute oder Gitarre. Mit der linken Hand greift er einen Akkord und zupft dazu mit dem Bogen in der Hand. Eine ungewöhnliche Haltung wie bei manchem PR-Foto heutiger Künstler. Erst 1725 gab Marais seine Position als Hofgambist auf, widmete sich der Überarbeitung und Herausgabe seiner Werke sowie privat dem eigenen Tulpen Garten. Damals eroberte bereits der virtuose italienische Stil auf der Violine ganz Europa, so auch die französische Hauptstadt. Das führte erneut zu heißen Debatten um eine wahre und auch nationale Musikästhetik. Nicht überall – wie etwa im deutschsprachigen Raum – wollte man die Stile im Sinne eines »vermischten Geschmacks« miteinander verbinden. Außerdem trat das junge Violoncello in Konkurrenz zur älteren Viola da Gamba. Beide standen im 18. Jahrhundert allerdings lange Zeit nebeneinander.

Das große Verdienst von Marais ist es, den Klang der Viola da Gamba in vielfältige Richtungen modifiziert und zu einer letzten Blüte geführt zu haben. Er nutzte etwa die Resonanz leerer Saiten und erreichte einen elegant melodischen und zugleich harmonisch interessanten Ton – insofern vermischt er klamm-

heimlich doch die französische mit der englischen Tradition und frönt des weiteren einer Vorliebe für das tonmalerische Charakterstück. Seine um die 550 Instrumentalwerke für eine bis drei Gamben publizierte Marais in einer mehrteiligen Sammlung. Es ist die erste umfangreiche auf diesem Gebiet und umfasst insgesamt fünf *Livres* (Bücher) mit *Pièces de viole*, gedruckt zwischen 1686 bis 1725. Die Stücke sind ein prächtiger Ausweis seiner zugleich höfisch gebundenen wie fortschrittlichen Musiksprache. Der bereits oben zitierte Jean Rousseau hatte den künftigen Ruhm von Marais übrigens früh prophezeit. So schrieb er, dass dessen »Können und schöne Interpretationen« auf diesem Gebiet sich »von allen anderen unterscheiden, so dass er mit Recht von all seinen Hörern bewundert wird.«

Interpretatorisch überließ Marais nichts dem Zufall beziehungsweise der improvisatorischen Freiheit seiner Kollegen. Seine den Notenausgaben vorangestellten »Averstissements« beschreiben exakt die unterschiedlichen Verzierungsarten wie »*Tremblement*« (Triller), »*Battement*« (Mordent, ein kurzer Triller mit der unteren Sekunde) oder »*Coulé de doigt*« (ein weiches Mini-Glissando). Alle Artikulationsarten werden mit Kürzeln in der Partitur notiert. Nur durch deren homogene Einarbeitung sei die Gambe mit »Delikatesse« zu spielen, erklärt der Komponist im Vorwort des ersten Buches (*Livre I*).

Auch die auf dieser CD präsentierten Suiten für zwei Gamben und Basso continuo finden sich im er-

sten Buch. Die Partitur wurde in zwei Teilen gedruckt. 1686 erschienen in Paris zunächst die Gamenstimmen, 1689 der begleitende Basso continuo. Gewidmet ist diese Sammlung selbstverständlich dem verehrten Kompositionslerner Lully. Die damals bereits als klassisch geltende Tanzsatzfolge Allemande, Courante, Sarabande und Gigue ist in beiden Stücken nahezu archetypisch eingebunden, erweitert durch die französischen Tänze Gavotte und Menuet als modische »Galanterien«. Die Eröffnung macht in beiden Serien das damals übliche *Prélude*. Die zweite Suite in G-Dur erweitert diese Norm noch mit vier innovativen Stücken: Neben einer Gavotte in Rondoform erklingt eine reizvolle *Fantaisie en écho*. Besonders auffallend sind jedoch eine umfangreiche Chaconne, Variationen über ein kurzes Bass-Thema (auch Lully verwendet solche Sätze gerne in seinen Bühnenwerken) sowie der nach Moll gerückte Schlussatz *Tombeau de M. Meliton*. Der gemeinte Pierre Meliton war offenbar ein befreundeter Gambist und ebenfalls ein Schüler von Sainte-Colombe. Er wirkte auch als Organist in Paris und starb bereits Anfang der 1680er Jahre. Solche musikalischen Erinnerungsstücke an Verstorbene waren damals in Frankreich beliebt und bildeten im Grunde eine eigene Gattung Charakterstücke.

Einen schwermütigen Ton schlägt das Prélude der ersten Suite d-Moll an. Der zunächst langsame Rhythmus (halbe Notenwerte) wird zunehmend gesteigert (erst auf Viertel, dann auf Achtel), gefolgt von einem schnellen zweiten Teil – womit eine Annäherung an die durch Lully begründete Französische

Ouvertüre erreicht wird. Innig verwoben sind schon hier die beiden Gambenstimmen. Mit einem typischen Auftakt beginnt die folgende zweiteilige Allemande. Der deutsche Tanzsatz im geraden Takt hatte bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts die Pavane von dieser prominenten Stelle verdrängt. Die erwünschte Eröffnungsfunktion der Allemande hing auch mit ihrem gravitätischen Charakter zusammen, hatte doch schon Praetorius über dieses »deutsche Liedlein oder Täntzlein« geäußert: »Es ist aber dieser Tantz nicht so fertig und hurtig, sondern etwas schwermütiger und langsamer.« Marais unterstützt diese Eigenschaft noch durch den Fluss hemmende Punktierungen.

Dass es sich beim folgenden Stück um eine typisch französische Courante handelt, verrät bereits der verschachtelte Auftakt: Die zweite Gambe beginnt mit einem absteigenden Motiv, das die erste sogleich in Umkehrung – also aufsteigend – beantwortet. Solche kontrapunktischen Spielereien sind typisch für die am Hof des »Sonnenkönigs« gepflegte Ausprägung dieses Tanzes. Auf das in diesem Sinne gemäßigte (und nicht wie in Italien schnelle) Tempo weist zudem der notierte 3/2-Takt. Auch die spanische Sarabande fand früh ihren Weg in die Suite. In ihrer französischen Form ist ein getragener Dreiertakt gebräuchlich. Das achttaktige Grundthema stellt Marais zunächst zwei Mal vor (wobei der zweite Auftritt leicht variiert wird). Dann folgt eine ungemein ausdrucksvolle Fortführung.

Eine zweiteilige Gigue mit ihren springenden Punktierungen im fließenden Dreiertakt bildet den Abschluss der regulären Tanzsatzfolge, bevor noch jene zwei kurzen »Galanterien« angehängt werden, in denen der Komponist seine tiefe Verbundenheit mit seinem Lehrer offenbart: Die von Lully in die Suite eingeführte Gavotte steht auch bei Marais im Zweiermetrum und beginnt selbstverständlich mit einem halbtaktigen Anlauf. Nur 24 Takte umfasst hingegen das abschließende Menuet. Auch dieser französische Tanztyp wurde von Lully als Ausdruck für höfische Grazie und den vornehm tanzenden König in die Kunstmusik eingeführt.

Die freundliche Tonart drückt der zweiten Suite G-Dur ihren Stempel auf. Fast bukolisch oder elyssisch wirkt das von einem weichen Sextsprung eröffnete Prélude; mit gerade mal 28 Takten ist es auch viel knapper ausgeführt als das Pendant in der ersten Suite. Die beiden Gamben spielen in vielfältigen Lagen. Nach der wieder typischen Allemande werden die beiden Gamben in der Courante weniger kontrapunktisch als ein harmonisches Duett geführt, im zweiten Teil etwa in lieblichen Terzen. Das wirkt ungleich zierlicher. Luftiger und näher an einem Tanzsatz bewegt sich auch die folgende Sarabande. Den typischen Dreiertakt weicht vollends die kleine Coda auf, die mit laufenden Achteln und einer filigranen Schlussverzierung den Satz geradezu süß beendet. Von imitatorisch verschachtelten Stimmeinsätzen der beiden Gamben lebt die zu dieser Stilistik passende Gigue. Als erste »Galanterie« fügt Marais eine *Gavotte en rondeau* ein,

das Tanzthema alterniert mit drei kontrastierenden Couplets. Ein Menuett und eine Gavotte – wieder sehr knapp ausgeführt – schließen sich an.

Hier hätte die Suite bereits beendet werden können, doch Marais lässt drei weitere und sehr originell gestaltete Sätze folgen: In der *Fantaisie en écho* etwa imitiert die zweite Gambe die erste als wörtliches Echo um nur einen Takt versetzt. Noch stärker sticht die Chaconne aus der Suite heraus, schon allein wegen ihrer außergewöhnlichen Länge von 240 Takten. Das achttaktige Thema wird vielfältig verändert und zwischenzeitlich nach Moll gewendet. Auch die Interaktion der beiden Gamben ist abwechslungsreich, sie ergänzen sich oft komplementär: spielt die eine ein Bewegungsmotiv, zieht die andere weite Melodielinien. Bei alledem kommt der tänzerische Charakter nie zu kurz. Ungleich melancholischer und von expressiver Chromatik durchtränkt ist der ebenfalls ausgedehnte Schlussatz *Tombeau de M. Meliton*. Die Tonart g-Moll, das schrittweise aufsteigende Thema über dem in die Tiefe abfallenden Bass greift den Tonfall eines Lamentos auf. Auch die deklamatorischen Motive (lang gestreckte Wehrufe und kurze Seufzer) erinnern an einen opernhaften Klagegesang. Erneut sind die beiden Gamben eng miteinander verwoben, sie beginnen im Unisono, imitieren oder ergänzen sich und unterstützen sich gegenseitig in ihrem Leid. Es ist, als wolle Marais mit seinem verstorbenen Musikerkollegen Pierre Meliton ein letztes Duett spielen.

Matthias Corvin

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 remarquées d'Europe du Nord, elle participe à de nombreux festivals en Hollande et dans l'Europe entière et, parallèlement à une pratique approfondie de musique de chambre, 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), les Talens Lyriques (Christophe Rousset), la Nederlandse Bachvereniging (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 en passant par les pièces anglaises du XVII^e siècle. Elle a réalisé trois enregistrements pour le label hollandais Channel Classics et cinq pour le label Ramée, entre autres 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, où elle a fondé une tradition de consort avec les classes de flûte à bec, de luth et de chant.

WIELAND KUIJKEN étudie le piano et le violoncelle au Conservatoire municipal de Bruges et sort diplômé du Conservatoire de Bruxelles en 1962 pour le violoncelle. À côté du programme d'études classiques du conservatoire, il développe un intérêt particulier pour la musique ancienne et les techniques de jeu historiques sur instruments originaux ; il commence à jouer de la viole de gambe en autodidacte à l'âge de 18 ans. Entre 1960 et 1972, il est membre de l'ensemble Alarius, avec lequel il participe à de nombreux concerts et enregistrements en Belgique et à l'étranger. À la même époque, il joue de la musique contemporaine d'avant-garde dans l'Europe entière avec l'ensemble Musique Nouvelle et travaille notamment avec l'orchestre de chambre Bach Ensemble de Belgique. Il construit principalement sa carrière internationale avec ses deux frères musiciens, Sigiswald et Barthold, ainsi qu'avec des musiciens comme Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller ou Anner Bijlsma. Entre 1972 et 2003, il est professeur de viole de gambe aux conservatoires de Bruxelles et de La Haye. Il est membre et co-fondateur de La Petite Bande, du Quatuor Kuijken et du Collegium Europae, avec lequel il effectue des concerts et des enregistrements comme chef d'orchestre entre 1988 et 1996. Il est régulièrement convié à faire partie du jury de concours internationaux de musique, et notamment à Bruges, Paris, Boston, Amsterdam, Leipzig, Köthen et Utrecht. En 2003 paraît son enregistrement des six suites solo pour violoncelle de Johann Sebastian Bach. En duo avec son fils Piet, il joue notamment les sonates pour viole de gambe et clavecin de Bach ainsi que différents programmes pour violoncelle et piano, dont des œuvres de Beethoven, Schumann et Brahms.

FRED JACOBS étudie le luth et le théorbe avec Anthony Bailes au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. En 1985, il participe à la fondation du Locke Consort, dont les interprétations et les enregistrements de la musique

de chambre anglaise du XVII^e siècle sont largement remarqués. Il est membre du Gabrieli Consort & Players, du Parley of Instruments, de la Nederlandse Bachvereniging et de l'ensemble de continuo Monteverdi de l'Opéra d'État de Bavière. Fred Jacobs est l'accompagnateur attitré de nombreux chanteurs éminents, dont Charles Daniels, Michael Chance et Maarten Koningsberger. Avec Johannette Zomer, il enregistre une série de programmes dédiés à la monodie du XVII^e siècle (Channel Classics), pour lesquels ses recherches ont mis au jour de nombreux trésors. Au fil des années, Fred Jacobs a été invité par de nombreux festivals de musique ancienne en Europe et aux États-Unis. Il se produit dans des productions d'opéra à Londres, Paris, Munich, Amsterdam, Vienne et Florence et a collaboré avec de nombreux chefs d'orchestre tels Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Ton Koopman, Ivor Bolton, Andrew Parrott, Marc Minkowski et Richard Egarr. Avec Emma Kirkby, Johannette Zomer et Maarten Koningsberger, il anime des ateliers autour de la *lute song* et de l'*air de cour* français. Depuis 1995, il enseigne le luth et le théorbe au Conservatoire d'Amsterdam.

MARIN MARAIS ET SES SUITES POUR DEUX VIOLES DE GAMBE ET BASSE CONTINUE

« [L]es premiers hommes s'étant attachés à imiter la voix humaine par l'artifice de plusieurs instruments faits de différentes manières cherchaient sans doute celui qui l'imiterait le mieux et comme on ne peut contester que jamais instrument n'en a approché de plus près que la viole, qui ne diffère seulement de la voix humaine qu'en ce qu'elle n'articule pas les parole, il faut aussi avouer qu'elle était dès le commencement du monde l'objet de la recherche des hommes » (Jean Rousseau, *Traité de la Viole*, 1687).

« Admiré de tous ceux qui l'entendent »

En 1619, le compositeur allemand Michael Praetorius décrit dans l'essai *Syntagma musicum* les différents instruments de la fin de la Renaissance. La liste qu'il en dresse est énorme. Les registres médians en particulier sont représentés par un certain nombre d'instruments à cordes qui sembleraient presque exotiques au lecteur d'aujourd'hui. Parmi ceux-ci, la viole de gambe à six cordes, à l'époque sans doute déjà considérée comme bien ancrée dans la tradition. Les violes existaient dans de nombreux registres, « de gambe » signifiant au sens strict qu'elles étaient tenues avec les jambes. Outre jouer la ligne de basse, la plus grande d'entre elles, au registre de basse, pouvait réaliser des lignes mélodiques et des figurations. Elle était accordée en quartes, avec une tierce au milieu (*ré-sol-do-mi-la-ré*). Au début de l'époque baroque, l'esthé-

tique sonore évolua vers un style passionné et riche en contrastes. Comme dans la peinture d'un Caravaggio ou d'un Rembrandt, la sonorité de l'instrument devint de plus en plus intense, à la fois dans le grave et dans l'aigu. La viole de gambe se vit complétée d'une septième corde dans la basse (*la*), extension attribuée au Français Sainte-Colombe. Vraisemblablement issu d'une famille lyonnaise, celui-ci n'obtint pas d'emploi de cour et mena probablement une vie retirée, peut-être même religieuse. À Paris, il devint un virtuose de la viole de gambe et un professeur très prisé. Ses compositions pour cet instrument, pleines de fantaisie formelle, harmonique et rythmique, illustrent les propos des théoriciens de la musique du XVII^e siècle lorsqu'ils attribuaient à la viole de gambe les propriétés de la voix humaine. Aux dires du gambiste Le Sieur Danoville dans son traité *L'Art de toucher le dessus et le basse de violle* (Paris, 1687), les nombreux élèves de Sainte-Colombe devaient tenir de lui « cette manière de tirer [de leur instrument] une harmonie tantôt tendre, tantôt brillante, qui surprend agréablement l'oreille ».

L'un de ces élèves était Marin Marais, né à Paris en 1656, qui perfectionna encore le jeu virtuose de son maître, voire même alla encore plus loin. Issu d'un milieu modeste, il fut d'abord formé comme enfant de chœur à Saint-Germain l'Auxerrois. Dès 1675, il se produisit comme gambiste solo dans l'ensemble de cour parisien dirigé par Jean-Baptiste Lully, qui donnait des opéras et les ballets de cour qui y étaient associés. Il y découvrit la déclamation vocale épousant

si souplement les inflexions de la langue française et les danses habituelles de la musique savante, qui dès lors marquèrent son propre langage musical. Il fut initié à l'art de la composition par le célèbre Lully en personne, qu'il remplaça peu après au poste de chef d'orchestre (appelé alors « batteur de mesure »). Après quelques années, Marais devint « officier ordinaire de la musique de la chambre du Roi pour la viole », la plus haute distinction que pouvait espérer un gambiste français, qui lui donnait l'autorisation de jouer pour le Roi-Soleil, Louis XIV (1638-1715), dans sa chambre. Selon les ordres suprêmes, c'est le « style français » classique qui avait cours à Paris et dans la magnifique résidence royale du château de Versailles, style qui, par sa douceur et sa clarté mélodique, se distinguait du jeu expressif en accords des gambistes anglais. Pour tant de mélomanes, « la tendresse du jeu des Français dans l'imitation de la voix » était de loin supérieure à « cette quantité d'accords et [...] ces diminutions surprenantes des Anglais ». C'est en tout cas ce que nota le théoricien français Jean Rousseau, lui-même gambiste et élève de Sainte-Colombe, dans son *Traité de la Viole* (1687). Pourtant, de nombreux Français se passionnaient pour l'esthétique anglaise.

À partir de 1705, Marais dirigea l'ensemble de l'Académie royale de musique et se fit connaître comme compositeur d'opéra, en partie grâce à son œuvre scénique *Alcyone*, populaire notamment pour son efficace « musique de tempête ». Il était alors à l'apogée de sa carrière et reçut évidemment le privilège royal pour l'impression. Un célèbre tableau du

peintre français André Bouys représente le compositeur élégamment vêtu, son instrument négligemment posé sur sa jambe droite, comme un luth ou une guitare. Il plaque une sorte d'accord de la main gauche et le pince de la droite, qui tient l'archet. Une attitude inhabituelle, comme pourraient l'adopter de nombreux artistes sur les photos de presse aujourd'hui. Ce n'est qu'en 1725 que Marais abandonna sa position de gambiste de la cour pour se consacrer à la révision et à la publication de ses œuvres ainsi qu'à son jardin de tulipes. À cette époque, le style italien virtuose du violon avait déjà entrepris de conquérir l'Europe, y compris la capitale française. Cela suscita des débats enflammés autour d'une esthétique musicale authentique et nationale. Combiner les styles en un « goût mélangé » (*vermischten Geschmack*) ne plaisait pas partout autant que dans les pays de langue allemande. En outre, le jeune violoncelle était entré en concurrence avec la vieille viole de gambe ; les deux instruments coexistèrent cependant durant un long moment au XVIII^e siècle.

Le grand mérite de Marais est d'avoir modifié la sonorité de la viole de gambe en de multiples aspects et de l'avoir menée à son ultime épanouissement. Il tira parti de la résonnance des cordes à vide et obtint un son intéressant, élégant à la fois sur le plan mélodique et harmonique – pour ce faire, il mêla secrètement les traditions française et anglaise – ; il s'adonna en outre à sa préférence pour la pièce de caractère. Le compositeur publia ses œuvres instrumentales pour une à trois violes de gambe, au nombre de 550 environ, dans une

collection en cinq *Livres de Pièces de viole*, imprimés entre 1686 et 1725, la première d'une telle importance. Ces œuvres sont un brillant témoignage de son langage musical à la fois progressiste et marqué par le conservatisme de la cour. Jean Rousseau, dans le traité cité plus haut, prophétisa tôt déjà la gloire future de Marais : « [S]a science et [s]a belle exécution le distinguent de tous les autres et le font admirer avec justice de tous ceux qui l'entendent. »

Au niveau de l'interprétation, Marais ne laisse rien au hasard ou à la liberté improvisatoire. Les « Avertissements » qui précèdent ses éditions décrivent précisément les différents types d'ornements, tels le « tremblement », le « battement » ou le « coulé de doigt » (un doux mini-glissando). Tous les types d'articulations sont notés par des sigles dans la partition. Ce n'est que par leur intégration homogène que la viole de gambe peut être jouée avec « délicatesse », explique le compositeur dans la préface de son *Premier Livre*.

Les suites pour deux violes de gambe et basse continue présentes sur cet enregistrement proviennent de ce *Premier Livre*. La partition fut imprimée en deux phases : d'abord les parties de violes en 1686, puis celle de basse continue en 1689. Cette collection est naturellement dédiée à Lully, vénéré professeur de composition. Dans les deux œuvres, la suite classique de danses (Allemande, Courante, Sarabande et Gigue) est intégrée de façon presque archétypique mais est renforcée par des « galanteries » modernes, la Gavotte et le Menuet, toutes deux des danses françaises. Dans

les deux cas, le Prélude, alors usuel, fait office d'ouverture. La deuxième suite en *sol* majeur élargit encore le champ et ajoute quatre pièces : une « Gavotte en Rondeau », une charmante « Fantaisie en écho » ainsi que deux mouvements très remarquables : une vaste Chaconne, variations sur un thème court à la basse (principe que Lully utilise également dans ses œuvres scéniques) et un mouvement final mélancolique, le « Tombeau de M. Meliton ». Pierre Meliton était vraisemblablement un ami gambiste, également élève de Sainte-Colombe. Il travailla comme organiste à Paris et mourut au début des années 1680. Les œuvres musicales à la mémoire d'un défunt étaient très appréciées en France à l'époque et constituaient presque un genre à part entière.

Le Prélude de la première suite en *ré* mineur affiche une sonorité mélancolique. Le rythme est d'abord lent (en blanches) puis augmente peu à peu (en noires puis en croches). La deuxième partie est en tempo rapide, se rapprochant ainsi de l'ouverture à la française de Lully. Les voix des deux violes sont intimement mêlées. Vient ensuite l'Allemande en deux parties, qui commence avec une levée typique. Cette danse allemande en rythme binaire avait déjà supplanté la Pavane à cette place de choix dans les premières décennies du XVII^e siècle. La fonction d'ouverture de l'Allemande est également liée à son caractère solennel, ce que Praetorius avait déjà formulé en parlant de ces « petites danses ou chansons allemandes » : « Cette danse n'est pas tant vive et rapide qu'un peu mélancolique et lente ». Marais souligne cette carac-

téristique en introduisant des rythmes pointés qui restreignent le flux musical.

La levée du mouvement suivant trahit déjà son caractère, celui d'une Courante française typique : la deuxième viole commence avec un motif descendant, à quoi la première répond aussitôt en renversement (de façon ascendante). De tels jeux contrapuntiques sont typiques de la forme que cette danse adopta à la cour du Roi-Soleil. En outre, la mesure à 3/2 indique un tempo modéré (et non rapide comme en Italie). La Sarabande, danse espagnole en mesure ternaire, trouva tôt sa place dans la suite. Marais énonce d'abord à deux reprises le thème principal de huit mesures (la deuxième variant légèrement). La suite est singulièrement expressive.

Achevant la séquence typique de la suite, la Gigue sautillante en deux parties à trois temps rapides est suivie des deux courtes galanteries ajoutées par le compositeur, qui témoignent de son lien profond avec son professeur : Lully avait introduit une Gavotte binaire dans la suite, que Marais adopte également ici, tout comme il la commence avec une levée d'un demi-temps. Le Menuet final, en revanche, ne comporte que 24 mesures. Ce type de danse française fut également introduit par Lully dans la musique savante comme expression de la grâce de la cour et de son roi danseur.

L'agréable tonalité marque de son sceau la deuxième suite en *sol* majeur. Le Prélude qui s'ouvre avec un doux saut de sixte semble presque bucolique ou

paradisiaque ; long de 28 mesures seulement, il est beaucoup plus concis que son pendant de la première suite. Les deux violes jouent dans différents registres. Après l'Allemande typique, les deux instruments sont traités dans la Courante de façon moins contrapuntique qu'harmonique, et notamment en tierces gracieuses dans la deuxième partie. La Sarabande qui suit est plus aérée et semble plus proche d'un mouvement de danse. La mesure ternaire se dilue complètement dans la petite Coda, qui s'achève avec un passage de croches et une ornementation délicate qui rendent le mouvement presque doux. Le mouvement suivant est plein d'échos et de chevauchements des deux voix, sur lesquels se déploie le mouvement de gigue. La « Gavotte en rondeau » est la première galanterie ajoutée par Marais, dont le refrain alterne avec trois couplets contrastés. Un Menuet et une Gavotte – eux aussi très concis – viennent ensuite.

La Suite aurait pu se terminer là, mais Marais ajoute encore trois mouvements très originaux : dans la « Fantaisie en écho », la deuxième viole imite la première de façon littérale, comme un écho décalé d'une seule mesure. La Chaconne se détache plus encore de la Suite, rien que par son extraordinaire longueur de 240 mesures. Le thème de huit mesures est modifié diversement et tourne au mineur. L'interaction entre les deux violes est variée, elles se complètent souvent : la première joue un motif dynamique, l'autre trace de vastes lignes mélodiques. Malgré tout cela, le caractère dansant ne disparaît jamais. Le mouvement final tout aussi vaste, le « Tombeau de M. Meliton », est infini-

ment plus mélancolique et imprégné d'un chromatisme expressif. La tonalité de *sol* mineur et le thème montant peu à peu sur une basse descendant dans les profondeurs évoquent l'abattement. Les motifs déclamatoires (des pleurs et de brefs soupirs) rappellent une lamentation d'opéra. À nouveau, les deux instruments sont étroitement mêlés, commencent à l'unisson, s'imitent ou se complètent puis se soutiennent mutuellement dans leur peine. On croirait presque entendre Marais jouer un dernier duo avec Pierre Meliton, son collègue décédé.

*Matthias Corvin
Traduction : Catherine Meeùs*

Recorded in June, 2014 at the Koepelkerk, Renswoude, The Netherlands

Artistic direction, recording, editing & mastering: Rainer Arndt – Production: Outhere

Graphic concept: © Laurence Drevard – Design & layout: Rainer Arndt (digipak), Catherine Meeùs (booklet)

Cover: Viols, Antoine Despont, Paris 1617, Nicolas Bertrand, Paris 1705

Photos: © Marco Borggreve (cover), © Rainer Arndt (p. 4)

*Mieneke van der Velden would like to thank Wieland Kuijken and Fred Jacobs,
as well as Marco Borggreve and Rainer Arndt.*

*This recording has been made possible by our supporters' generous contributions
on Voordekunst crowdfunding.*



RAM 1407

www.ramee.org



® & © 2015 Outhere

www.outhere-music.com

www.facebook.com/outheremusic



Listen to samples from the new Outhere releases on:

Écoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :

Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



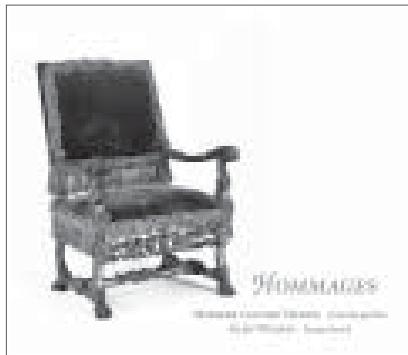
FUGA
LIBERA



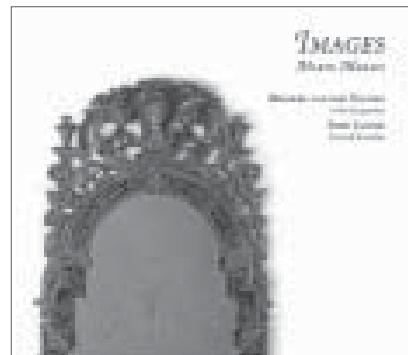
ZIG-ZAG TERRITOIRES



PREVIOUSLY RELEASED WITH MIENEKE VAN DER VELDEN:



Hommages
RAM 1105



Images
RAM 1205



Harmoniae Sacrae
RAM 0905



De profundis clamavi
RAM 0604



J. S. BACH, *da Gamba*
RAM 0801

MARIN MARAIS
(1656-1728)

DIALOGUES

PIÈCES EN RÉ MINEUR Livre I (1686/89)

1.	Prélude	4:20
2.	Allemande	3:47
3.	Courante	1:57
4.	Sarabande	3:46
5.	Gigue	2:20
6.	Gavotte	1:26
7.	Menuet	1:36

PIÈCES EN SOL MAJEUR Livre I (1686/89)

8.	Prélude	2:02
9.	Allemande	3:36
10.	Courante	2:02
11.	Sarabande	2:57
12.	Gigue	3:12
13.	Gavotte en rondeau	2:26
14.	Menuet	1:49
15.	Gavotte	1:03
16.	Fantaisie en écho	1:46
17.	Chaconne	7:24
18.	Tombeau de M. Meliton	10:06

TOTAL 57:55



outhere
MUSIC
® & © Outhere 2015

RAM 1407
 LC 13819
Made in Austria

THE SUITES FOR TWO VIOLS AND BASSO CONTINUO
DIE SUITEN FÜR ZWEI GAMBEN UND BASSO CONTINUO
LES SUITES POUR DEUX VIOLES ET BASSE CONTINUE

MIENEKE VAN DER VELDEN
WIELAND KUIJKEN

Viola da gamba

FRED JACOBS
French theorbo

English booklet
Deutsches Textheft
Livre français

