

DANS LA MEME COLLECTION :

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

The art of the cello

l'Art

du
VIOLONCELLE

Philippe MULLER
Paul TORTELIER

- L'art du violon ARN 60262
- L'art du 'ūd turc ARN 60265
- L'art du cornet à pistons ARN 60267
- L'art du luth ARN 60264
- au Moyen Age
- L'art du santūr persan ARN 60351
- L'art de la cornemuse, vol.1 ARN 60347
- L'art du qānūn égyptien ARN 60273
- L'art du clavecin ARN 60358
- L'art de la harpe, vol.1 ARN 60370
- L'art de vielle à roue, vol.1 ARN 60355
- L'art du khèn ARN 60367

- The art of the violin ARN 60262
- The art of the Turkish 'ūd ARN 60265
- The art of the cornet ARN 60267
- The art of the lute ARN 60264
- in the Middle Ages
- The art of the Persian santūr ARN 60351
- The art of the bagpipe, vol.1 ARN 60347
- The art of the Egyptian qānūn ARN 60273
- The art of the harpsichord ARN 60358
- The art of the harp, vol.1 ARN 60370
- The art of hurdy-gurdy, vol.1 ARN 60355
- The art of the khèn ARN 60367

A PARAITRE :

- L'art de la trompe de chasse ARN 60353
- L'art de la boîte à musique ARN 60359
- L'art du carillon ARN 60349
- L'art de la harpe celtique ARN 60357

COMING SOON:

- The art of the hunting-horn ARN 60353
- The art of the musical box ARN 60359
- The art of the carillon ARN 60349
- The art of the Celtic harp ARN 60357



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

DISQUES ARION S.A.
36, avenue Hoche
75008 Paris - FRANCE

© ARION PARIS 1979/1997 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
© ARION PARIS 1979/1997 - Copyright reserved for all the world.



l'Art du VIOLONCELLE

Plus que le violon, le violoncelle a eu à lutter pour conquérir son indépendance, c'est-à-dire pour devenir un grand chanteur. On dit que son timbre est entre tous, le plus proche de la voix humaine. C'est pour soutenir celle-ci que le violoncelle est employé dès le XVI^{ème} siècle, en même temps que pour donner l'assise d'une basse solide à l'ensemble de la famille des violons. Mais dès la fin du XVII^{ème} siècle, les compositeurs italiens, préoccupés de faire évoluer la musique instrumentale, discernent les capacités propres au violoncelle. L'un d'eux, Giovanni Battista Degli Antoni dont on sait peu de choses sinon que, comme son frère Pietro il est né à Bologne vers 1660 où il a mené une carrière d'organiste, publiée en 1687 des *Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo* qui comptent parmi les premiers textes expressément destinés au violoncelle.

Les progrès de l'art instrumental, entendons facture et répertoire, sont tels que les musiciens confient de plus en plus fréquemment au violoncelle un rôle "obligato" dans leurs compositions. Alors qu'il est déjà largement répandu en Italie au début du XVIII^{ème} siècle, le violoncelle est tenu en échec, en France, par la viole de gambe, instrument qui, il est vrai, connaît son apogée sous les doigts de Marin Marais et de ses fils, d'Antoine Forqueray et de Louis de Caix d'Hervelois. Les violistes trouvent un partisan convaincu en la personne d'Hubert Le Blanc qui publie à Amsterdam en 1740 un pamphlet

intitulé *Defense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Pretentions du Violoncel*, lequel s'y voit traité de "misérable cancre, hère, et pauvre diable..." Cependant le violoncelle est lié autant que le violon à une évolution irréversible : plus sonore que la viole de gambe, il est donc plus apte qu'elle à tenir sa place dans la musique concertante dont les effectifs ne cessent de s'accroître dans des lieux de plus en plus vastes. En 1727, le violoncelle était entré dans l'orchestre de l'Opéra, joué par les frères Saint-Sevin.

Six ans plus tard, Jean Barrière élève de l'un deux, publiée à Paris un *Premier Livre de Sonates pour le violoncelle*, le premier qui serait paru en France. Revenu d'Italie en 1739, où il était allé se perfectionner avec l'un des premiers violoncellistes virtuoses, Franciscello, Jean Barrière qui mourra à Paris en 1747, peut être considéré comme le fondateur de l'école française du violoncelle. A l'écoute d'une de ses œuvres, on se rendra compte que son importance n'est pas seulement historique et que les qualités musicales dont il fait preuve méritent notre estime. La **Sonate n°3** du livre II (ca 1735), en *ré mineur*, n'est pas encore dégagée entièrement de la forme de la suite. Ses quatre mouvements sont réellement pensés pour l'instrument et révèlent une invention véritable. La courbe descendante de l'*Adagio* place déjà dans la voix du violoncelle les accents élogiques dont on tirera largement parti au siècle suivant,

tandis que l'énergique *Allemande allegro* requiert des qualités d'articulation, la *Sarabande* un phrasé soutenu et le *Minuetto* une grande souplesse d'archet.

Jean Barrière a pu bénéficier en Italie d'une tradition qui, nous l'avons dit, remontait à Giovanni Battista Degli Antoni. Le **Ricercata XI** de ce dernier se révèle déjà comme étant une étude de concert. *Ricercata* est l'un des synonymes de *ricercare*, qui veut dire "rechercher". Cet esprit de recherche, de fantaisie dans l'invention qui guidera toute la musique baroque, va s'amplifier en se stabilisant dans la production d'un des plus grands violoncellistes virtuoses et compositeurs de l'ère classique : Luigi Boccherini (1743-1805). Non seulement Boccherini a doté l'instrument d'un répertoire étendu et dense – dix neuf sonates authentifiées, onze concertos – mais il fera progresser la technique du violoncelle en développant en particulier l'usage du pouce. Notons en outre que le nombre de sonates de Boccherini et de parties de second violoncelle de ses quintettes sont conçues pour violoncelle-alto, ce qui explique la tessiture élevée qu'on rencontre dans ces œuvres et les difficultés qui résultent parfois de les jouer sur un violoncelle actuel.

Boccherini a laissé deux versions de la Sonate en ut mineur. La Première, celle enregistrée sur ce disque, reflète les préoccupations du virtuose, la Seconde qui paraît beaucoup plus tardive, les obsessions du musicien, par son dépouillement et le développement tout beethovenien de l'*Adagio* qui devient mouvement central. Dans la première version en effet, c'est par cet *Adagio* d'une ligne très contournée, que la sonate débute. L'*Allegro* qui lui succède est ouvert par trois accords et son thème nerveux et brillant s'appuie sur d'expressives doubles cordes harmoniques. On remarquera la présence d'un second motif, descendant et chromatique qui équivaut à une signature. L'*Allegretto*

final est bâti sur un thème simple, sorte de motif de fanfare en doubles cordes à la tierce. La magnificence de la partie de violoncelle est mise en valeur ici par le soutien de la contrebasse. Bien que n'étant pas chiffrée, la partie de basse peut, semble-t-il, s'accommoder aussi d'une réalisation au clavier.

Avant Boccherini, Antonio Vivaldi (1678-1741) avait exploré les ressources du violoncelle dans de nombreuses œuvres, notamment vingt-neuf *Concertos* qui fondent le répertoire de l'instrument. Le **Concerto op. 3 n°9** est écrit originalement pour le violon. Cette œuvre dont nous entendons ici le *Larghetto* et l'*Allegro* final ne perd rien, bien au contraire, à être jouée sur le violoncelle.

Héritier de la tradition instrumentale germanique dans laquelle le violoncelle tient une place d'honneur, Ludwig van Beethoven (1770-1827) va dédier à l'instrument cinq magnifiques sonates et trois séries de variations qui établissent un puissant et fertile dialogue à égalité entre le violoncelle et le piano.

Des deux groupes de variations empruntant leur thème générique à la **Flûte enchantée** de Mozart, nous entendons celui basé sur le duo du premier acte "*Bei Männern, welche Liebe fühlen*" Wo O 46, dans lequel Papageno annonce à Pamina qu'elle sera bientôt délivrée des mains de Sarastro.

Ces *Sept Variations* ont été composées par Beethoven en 1801. On sait que la variation est un des éléments essentiels du langage du musicien. On pressent déjà ici quelle extension novatrice elle va prendre dans les œuvres de la grande maturité. La première variation rythmique, joue sur les échanges, remarquablement distribués, d'un contrepoint à trois voix entre le piano et le violoncelle. La seconde variation en valeurs diminuées, progresse par brefs motifs conjoints exposés

the Art of the CELLO

par le piano, repris par le violoncelle. La troisième variation d'un romantisme qui fait penser à Weber, adopte la disposition inverse. La quatrième variation en mineur, est peut-être la plus intérieure, avec l'exploitation du grave du violoncelle et le caractère introspectif de la partie de piano. La cinquième variation est plus brillante. La sixième variation avec ses gruppetti, repose sur des répliques pensives des deux instruments. La dernière variation qui démarre sur un rythme joyeux comporte un épisode central plus tendu.

Beethoven, choisit le violoncelle comme un instrument privilégié de sa dialectique sonore, dès le début de sa carrière. C'est à la fin de la sienne que Robert Schumann (1810-1856) découvre le violoncelle et le charge d'exprimer sa recherche d'une poésie musicale d'inspiration populaire. La volonté de Schumann de se rapprocher des sources musicales du peuple, répond à un besoin d'extériorisation alors même que les troubles psychiques du musicien, ne le font que s'abîmer plus irrémédiablement en lui-même. La progression expressive des **Fünf Stücke im Volkston**, op. 102 (cinq pièces dans le ton populaire) écrites en quelques jours d'avril 1849, reflète une impossibilité de retenir en musique l'objectivité de la réalité extérieure. Ne nous en plaignons pas. Si illusoire que soit cette couleur populaire rêvée par Schumann, elle l'entraîne à adopter un style simple, dépouillé, que la spiritualité irradie. La célèbre citation "*Vanitas Vanitatum*", inscrite en exergue de la première pièce, mots par lesquels l'Écclésiaste déplore le vide et le néant des choses d'ici-bas, souligne cette dimension spirituelle de l'art schumannien de la dernière période, généralement mal comprise, mais conforme pourtant à l'évolution du romantisme allemand. Les deux robustes couplets (d'ailleurs dissemblables par leur accompagnement) de la première pièce, sorte de chanson étrangement joyeuse sont séparés par un fuyant cou-

rant de doubles croches. La seconde pièce est un beau lied apaisé de forme (A B A' B') en *fa majeur-mineur, mineur-majeur* auquel répond le mordant accompagnement du piano. La sonorité des doubles cordes éclaire le profil de la mélodie. L'épisode médian, dans le même tempo, "pas vite", que ce qui précède, est lyrique. La troisième pièce "pas vite, à jouer avec beaucoup de sonorité", adopte ce ton de légende si particulier à Schumann. La quatrième pièce en *ré majeur* "pas trop rapide" revêt l'aspect d'un grand lied dialogué par le violoncelle souvent sollicité dans l'aigu et le piano, profond miroir. La pièce terminale, en *la mineur* "vigoureux et marqué", essaie de retrouver l'insouciance de la première. Mais finalement, le rêve l'emporte sur la volonté de fixer trop vite une image de la joie.

Joël-Marie FAUQUET

Né en Alsace (en 1946), Philippe MULLER a été marqué par les traditions musicales à la fois françaises et allemandes qui sont propres à sa région. Il en a gardé un esprit ouvert aux différentes cultures, qui trouve aujourd'hui à s'exprimer dans une carrière aux facettes multiples.

Interprète tout d'abord, il se produit en soliste mais aussi dans des formations diverses et dans un répertoire allant du baroque au contemporain. Les grandes villes européennes, américaines et japonaises l'accueillent régulièrement.

Le trio qu'il a fondé en 1970 avec Jean-Jacques Kantorow et Jacques Rouvier continue à soulever l'enthousiasme de la critique. Depuis 1979, il enseigne le violoncelle au Conservatoire de Paris, succédant à son maître André Navarra. Philippe Muller a formé un grand nombre d'élèves dont certains ont déjà une carrière remarquable. Il est invité à donner des «master-classes» dans le monde entier.

Sa discographie abondante, en ne privilégiant aucune formation spécifique, est le reflet de sa personnalité et aborde avec un égal bonheur les œuvres de Bach, Telemann, Beethoven mais également Ravel ou Martinu.

More so than the violin, the cello had to fight to achieve its independence as a great soloist. Its timbre is said to be, of all instruments, the one that is the closest to the human voice. From the 16th century onwards, it was used to support the latter, and at the same time provide a solid bass foundation for whole of the violin family. Towards the end of the 17th century, however, Italian composers, concerned with developing instrumental music, discerned the capacities that were peculiar to the cello. One of them, Giovanni Battista Degli Antoni (about whom we know very little apart from the fact that, like his brother Pietro, he was born in Bologna round about 1660, and spent his life there as an organist), published, in 1687, a set of *Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo*, which are among the first texts devoted expressly to the cello.

Progress in instrumental art, instrument making and repertoire were such that, more and more frequently, musicians gave the cello the "*obbligato*" role in their compositions. While it was already widespread in Italy at the beginning of the 18th century, the cello was held in check in France by the viola da gamba, an instrument that was at its height at the time of Marin Marais and his sons, Antoine Forqueray and Louis de Caix d'Hervelois. The violists found a strong supporter in Hubert Le Blanc, who published a pamphlet in Amsterdam in 1740 entitled *Defense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Pretentions du Violoncel*, in

which he described the cello as a "miserable dunce, wretch and poor devil..." Yet the cello's evolution, like that of the violin was irreversible : it was more sonorous than the viola da gamba and could therefore hold its own more easily in bigger orchestral groups, and at that time ensembles were indeed increasing in size and performances were given in larger venues. In 1727, the cello had entered the orchestra of the Paris Opéra, played by the Saint-Sevin brothers.

Six years later, Jean Barrière, the pupil of one of them, published a *Premier Livre de Sonates pour le violoncelle* in Paris: it was the first of its kind to appear in France. From 1736 until his return to France in 1739, Jean Barrière studied in Italy with one of the first virtuoso cellists, Francesco Alborea, known (most appropriately!) as Franciscello. On his return, he continued to produce books of cellos sonatas. Jean Barrière, who died in Paris in 1747, may be considered to be the founder of the French cello school. Listening to his works, we realize that his importance is not only historical and that his musical qualities also deserve our esteem. **Sonata n°3 in D minor**, from the above-mentioned *Premier Livre de Sonates pour le Violoncelle*, has still not quite broken away from the form of the suite. Its four movements are quite obviously thought out for the cello and are truly inventive. The descending curve of the *Adagio* already gives the cello the elegiac tones that were to be turned to such good account in 19th century, while the energetic

Allemande allegro calls for qualities of articulation, the *Sarabande* for sustained phrasing and the *Minuetto* for great agility in the bowing technique.

During his stay in Italy, Jean Barrière benefited from a tradition, which, as we have mentioned, went back to Giovanni Battista Degli Antoni. The latter's **Ricercata XI** is already a concert study. *Ricercata* is a synonym of *Ricerca*, meaning "research". This spirit of research, of imaginative invention, which was to be a guiding principle for the whole of baroque music, continued to develop and became a constant in the creative output of one of the greatest virtuoso cellists of the classical period : Luigi Boccherini (1743-1805). Not only did the latter provide the cello with an extensive and dense repertory - nineteen authenticated sonatas - eleven concertos but he also made advances in cello technique, developing, in particular, the use of the thumb. Let us note, moreover, that the cello parts in Boccherini's sonatas and the second cello parts in his quintets are intended for the alto cello, which explains the high tessitura we encounter in these works and the difficulties that sometimes arise when they are played on a modern cello.

Boccherini left two versions of the **Sonata in C minor**. The first one – the one that may be heard on this recording – reflects the composer's pre-occupations as a virtuoso, while the second one, which appears to have been written much later, is more sober, with a very Beethovenian development of the *Adagio*, which becomes the central movement. In the first version, the sonata begins with this *Adagio*, which is very tortuous in style. The following *Allegro* opens with three chords and its nervous, brilliant theme relies on expressive double harmonic strings. We also notice the presence of a second motif, descending and chromatic : the equivalent of a signature. The final *Allegretto* is built on a simple

theme, a sort of fanfare motif in double strings at the third. The magnificence of the cello part is highlighted here by the double-bass accompaniment. Although it is not figured, the bass part can, apparently, also be performed on the keyboard.

Before Boccherini, Antonio Vivaldi (1678-1741) had explored the cello's possibilities in numerous works, notably twenty-nine *Concertos*, forming the basis of the instrument's repertory. **Concerto op. 3 n°9** was originally written for the violin. The *Larghetto* and the final *Allegro* are to be heard on this recording. This work is in no way impaired on the contrary by the fact of being played on the cello.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) was heir to the Germanic instrumental tradition, in which the cello holds a place of honour. He composed five magnificent sonatas and three sets of variations for the instrument, establishing a powerfully fertile dialogue between the cello and the piano, with the instruments on a par.

Of the two sets of variations based on arias from **Mozart's Magic Flute**, we hear the one based on the duet from the first act, "*Bei Männern, welche Liebe fühlen*" Wo O 46, in which Papageno announces to Pamina that she will soon be delivered from the hands of Sarastro.

Beethoven composed these seven variations in 1801. We know that the variation was one of the essential elements in the musician's language. Here we have a foretaste of the innovatory developments that were to be found in those of his maturity. The first variation is rhythmical and plays on a three-part counterpoint between the piano and the cello, the exchanges are remarkably distributed. The second variation, in diminished values, progresses via brief related motifs stated by the piano and repeated by the cello. The third variation is reminiscent of Weber in its romanticism; it adopts the opposite

arrangement. The fourth variation, in minor, is perhaps the most intimate, exploring the cello's low register and the introspective nature of the piano part. The fifth variation is more brilliant, and the sixth one, with its grupetti, is based on the pensive responses of the two instruments. The final variation, which begins with a joyful rhythm, comprises a more tense central episode.

The cello was a privileged instrument for Beethoven right from the outset. Schumann (1810-1856), on the other hand, discovered the cello towards the end of his career; he used it in his search for a poetical musical form of folk inspiration. Schumann's desire to get closer to popular musical sources corresponded to a need for exteriorization, at a time when the musician, overcome by madness, was only sinking more irremediably into himself. The expressive progression of the **Fünf Stücke im Volkston** (five Pieces in a folk tone), op. 102, which he wrote in a matter of days in April 1849, reflects his incapacity of retaining the objectivity of outside reality in his music. But that is of little consequence. Illusory though this folk colour dreamt up by Schumann may be, it led him to adopt a simple, almost plain style, full of spirituality. The famous quotation "*Vanitas Vanitatum*", which he uses as an epigraph to the first piece words taken from the book of Ecclesiastes, deploring the emptiness and nothingness of life on earth underlines the spiritual dimension that is to be found in the final period of Schumann's art, which is generally misunderstood, though it is nevertheless in keeping with the evolution of German Romanticism. The first piece a sort of strangely joyful song comprises two robust episodes, which are, moreover, dissimilar in their accompaniment and are separated by a flying stream of semiquavers. The second piece is a fine, calm Lied following the form A B A' B' in *F major-minor, minor-major*, which is answered by the mordant piano accompaniment. The sonority of the double strings brightens up the melody. The central piece,

in the same tempo as the previous one "pas vite" is lyrical. The third piece, "pas vite" and to be played "avec beaucoup de sonorité", adopts the legendary tone that is so peculiar to Schumann. The fourth piece in D major, "pas trop rapide" is like a great Lied, a dialogue between the cello which is often called upon in the high notes and the piano, mirroring it in the deep notes. The final piece, in A minor, "vigoureux et marqué", tries to return to the nonchalance of the first one. In the end, however, dream prevails over this desire to over-hastily capture an image of joy.

Joël-Marie FAUQUET
Translated by Mary Pardoe

Philippe MULLER was born in 1946 in Alsace, thus benefiting from the French and German musical traditions that characterize that region. As a result, he has always been very open to different cultures. This is reflected in his multi-faceted his career.

Philippe Muller is well-known as a soloist and is also much sought-after as a chamber musician, in a repertoire ranging from baroque to modern works. His career spans many continents and he regularly appears in the major cities of Europe, North and South America and Asia.

In 1970, he formed a trio with Jean-Jacques Kantorow and Jacques Rouvier, which continues to perform to public and critical acclaim.

In 1979, he was appointed professor of cello at the Paris Conservatoire (CNSM), succeeding his teacher André Navarra. He has trained an impressive number of cellists of the younger generation, many of whom already have remarkable careers of their own. He is also regularly invited to give masterclasses all over the world.

He has made many records with a variety of ensembles. His discography is a reflection of a personality that is equally at home in a wide variety of styles and repertoires, from Bach to Beethoven, and from Telemann to Ravel and Martinu.