



MARIN  
**MARAIS**  
1656 - 1728

*Six suites  
d'un goût français*

QUATRIÈME LIVRE PREMIERE PARTIE  
FOURTH BOOK FIRST PART  
1717

JEAN-LOUIS CHARBONNIER  
PAUL ROUSSEAU  
MAURICIO BURAGLIA  
PIERRE TROCELLIER



disques  
**PIERRE VERANY**

## Jean Louis CHARBONNIER

Basse de viole à 7 cordes/7-string bass viol made by  
Pierre JAQUIER à Cucuron (1991)

## Paul ROUSSEAU

Basse de viole\* à 7 cordes/7-string bass viol\* made by  
Bernard PRUNIER & Judith KRAFT à Paris (1977)  
\*copie de Colichon/\* copy of a bass viol by Colichon

## Pierre TROCELLIER

Clavecin\* français/French harpsichord\* made by  
D. Jacques Way & Marc DUCORNET à Paris (1983)  
\*école d'Hemisch/\* copy of a harpsichord by the HEMISCH School

## Mauricio BURAGLIA

Théorbe\* à 14 chœurs/14-course theorbo\* made by  
de Joel DUGOT (1984)  
\*copie de Mateo SELLAS/\* copy of a theorbo by Mateo SELLAS



PHOTO CATHERINE THIBOULENE

Enregistrement réalisé en l'Eglise Saint-Lambert-des-Bois  
en collaboration avec l'Association Caix d'Hervelois

Couverture : "Viole de gambe", Photo : Jean Louis CHARBONNIER.

## MARIN MARAIS

1656 - 1728

## SIX SUITES D'UN GOUT FRANÇAIS

QUATRIÈME LIVRE PREMIERE PARTIE

FOURTH BOOK FIRST PART

1717

## CD 1

### 1 SUITE EN LA/A MINEUR (IV)

- 1 Prélude (3'34)
- 2 Allemande (2'29)
- 3 Gavotte (1'40)
- 4 Gigue (1'33)
- 5 Caprice (1'01)
- 6 Muzette 1-2 (2'38)
- 7 La Sautillante et Double (1'51)
- 8 Rondeau Louré (7'01)

### 9 SUITE EN RE/D MAJEUR (II)

- 9 Prélude (2'34)
- 10 Allemande la Guinebault (1'44)

11 Allemande la Familière (2'10)

12 Boutade (1'12)

13 Gavotte la Favorite (2'44)

14 La petite Brillante (0'51)

15 Rondeau le Gracieux (5'38)

### 16 SUITE EN FA/F MAJEUR (III)

- 16 Prélude (1'36)
- 17 Allemande (2'19)
- 18 Gavotte (1'21)
- 19 Gigue (1'08)
- 20 Menuet 1-2 (1'31)
- 21 La Provençale (2'44)
- 22 Chaconne (3'23)

## CD 2

### 1 SUITE EN MI/E MINEUR (VI)

- 1 Prélude (3'38)
- 2 Fantaisie (0'50)
- 3 Allemande (2'13)
- 4 Sarabande à l'Espagnol (2'01)
- 5 Gigue la Piquante (1'12)
- 6 Gavotte (1'21)
- 7 Rondeau Paysan (1'27)
- 8 Menuet 1-2 (2'14)
- 9 La Matelotte (2'51)
- 10 La Biscayenne (1'30)

### 11 SUITE EN LA/A MAJEUR (V)

- 11 Prélude (2'57)
- 12 Caprice (1'01)
- 13 Allemande l'Enfantine (1'55)
- 14 Sarabande la Gracieuse (3'03)
- 15 Le Bout Entrain Gigue et Double (2'55)

### 16 Le Basque et Double (1'37)

- 17 Branle de Village (0'59)
- 18 Rondeau l'Agréable (4'16)
- 19 Menuet 1-2 (1'33)

### 20 SUITE EN RE/D MINEUR (I)

- 20 Prélude (3'10)
- 21 Allemande (1'47)
- 22 La Mignone (1'08)
- 23 Caprice (1'22)
- 24 Menuet (0'37)
- 25 Gigue la petite (1'12)
- 26 Rondeau (4'01)

## JEAN-LOUIS CHARBONNIER

### VIOLE DE GAMBE / VIOLA DA GAMBA

Elève de Jordi Savall à la Schola Cantorum de Bâle, le violiste Jean-Louis Charbonnier fut membre de la « Grande Ecurie et la Chambre du Roy » pendant 12 ans. Fondateur en 1980 du Festival des Instruments Anciens de Paris, il en a assuré pendant 10 ans la direction artistique, lui conférant une envergure internationale. Il est actuellement directeur du Festival de Musique Ancienne de Dieppe. Choisii par Alain Corneau comme assistant de réalisation pour son film « Tous les matins du monde » (1991), il fut notamment chargé de la préparation musicale des acteurs Gérard Depardieu, Jean-Pierre Marielle et Anne Brochet.

Infatigable défenseur de la viole de gambe, il anime l'Association Caix d'Hervelois qui organise stages et prêts d'instruments et a déjà suscité mainte vocation aujourd'hui reconnue.

Il a également publié plusieurs méthodes de viole actuellement en usage dans de nombreux pays et édité une vingtaine de partitions pour cet instrument qu'il enseigne à l'Ecole Nationale de Dieppe, à Paris et depuis 1973 au Conservatoire de Fontenay-aux-Roses.

After studying with Jordi Savall at the Schola Cantorum in Basle, the viol-player Jean-Louis Charbonnier spent twelve years with La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. In 1980 he founded the Paris Festival of Ancient Instruments, and was its artistic director for ten years, bringing it international scope. He is now director of the Dieppe Festival of Ancient Music.

Chosen by Alain Corneau as production assistant for his film *Tous les matins du monde* (1991), it was his responsibility to prepare the actors Gérard Depardieu, Jean-Pierre Marielle and Anne Brochet for their roles as musicians. As an indefatigable champion of the viola da gamba, he directs the Caix d'Hervelois Association which organises courses on the viol and lends out instruments to promising musicians. The Association has already inspired many a vocation.

He has also published several viol methods, now in use in many countries, as well as editing twenty or so scores for the instrument. He teaches the viol in Dieppe, Paris and at the Conservatoire in Fontenay-aux-Roses (since 1973).

## PAUL ROUSSEAU

### VIOLE DE GAMBE / VIOLA DA GAMBA

Diplômé des Conservatoires Nationaux de Région de Tours et de Bordeaux en violoncelle et musique de chambre. Parallèlement à des études scientifiques (diplômé d'oenologie à l'université de Bordeaux-II, licence et maîtrise à Bordeaux-I) il s'oriente vers l'étude du violoncelle baroque au cours de stages avec Christophe Coin et avec Antoine Ladrette au Centre d'Etude et de Pratique de Musique Ancienne (C.E.P.M.A.) du CNR de Toulouse. Il y travaille également la viole de gambe avec Marianne Muller et obtient pour son diplôme de musique ancienne les certificats de violoncelle, viole de gambe, musique d'ensemble et histoire de la musique.

Actuellement, il fait partie de l'Orchestre baroque de Montauban et de l'Ensemble Orfeo à Bordeaux.

Résidant dans cette ville, Paul Rousseau enseigne le violoncelle en Gironde et la viole de gambe au CNR de Bordeaux.

*He studied the cello and chamber music at the Regional Conservatoires in Tours and Bordeaux. Whilst studying science (he has a diploma in cenology from the University of Bordeaux-II and a degree and M.Sc. from the University of Bordeaux-I), he followed courses on the baroque cello with Christophe Coin and worked with Antoine Ladrette at the Centre for the Study and Practice of Ancient Music (C.E.P.M.A.) at the National Research Centre in Toulouse. He also worked on the viola da gamba with Marianne Muller, obtaining the certificates in cello, viola da gamba, music for ensemble, and history of music, as part of his diploma in ancient music.*

*At present he is a member of the Montauban Baroque Orchestra and the Orfeo Ensemble (Bordeaux). He lives in Bordeaux and teaches the cello in the Gironde and the viola da gamba at Bordeaux Conservatoire.*

## PIERRE TROCELLIER

CLAVECIN / HARPSICHORD

Né à Paris, licencié en musicologie et en russe, il étudie le clavecin avec Philippe Fritsch, Laure Morabito, Pierre Hantaï et Willem Jansen (médaille d'or au CNR de Toulouse, certificat de clavecin à l'unanimité). Il est titulaire du Diplôme d'Etat de musique ancienne.

Il est actuellement accompagnateur au Conservatoires Nationaux de Région de la Courneuve et de Saint-Maur.

Il s'est produit en concert en particulier avec l'Ensemble baroque de Limoges, Nella Anfuso (Sorbonne), Les Passions de l'Ame (Festival du Périgord Noir...), Les Saveurs Sonores (Festival de Sablé sur Sarthe...). Passionné particulièrement par le baroque français, il accompagne régulièrement des stages de chant, gestuelle et déclamation (avec Claudine Pellé, Anne Dubost, Eugène Green, Michel Verschaeve).

*Born in Paris, he has degrees in musicology and Russian. He studied the harpsichord with Philippe Fritsch, Laure Morabito, Pierre Hantaï and Willem Jansen, and was awarded the gold medal at Toulouse Conservatoire. He also has a State Diploma in Ancient Music.*

*He is at present accompanist at the Regional Conservatoires of La Courneuve and Saint-Maur. He has given concerts with the Limoges Baroque Ensemble, Nella Anfuso (Sorbonne), Les Passions de l'Ame (Festival de Périgord Noir), Les Saveurs Sonores (Festival de Sablé-sur-Sarthe).*

*He has a particular passion for French baroque music and regularly accompanies courses in singing, movement and declamation (with Claudine Pellé, Anne Dubost, Eugène Green, Michel Verschaeve).*

## MAURICIO BURAGLIA

THÉORBISTE / THEORBO

Né à Bogota en Colombie, il fait tout d'abord des études de guitare classique au conservatoire National de Bogota puis travaille avec Regino Sainz de la Maza en Espagne.

En 1976, il s'installe en France et découvre les instruments anciens. Il se perfectionne avec Hopkinson Smith, Konrad Junghänel, Paul O'Dette et Antony Bailes.

Il travaille avec le Nouvel Orchestre de Radio France dans l'Opéra « Il Saint Alessio » de S. Landi, et dans L'Opéra « Penthec » avec l'Orchestre de Radio France, puis fait le continuo dans le « Couronnement de Poppée » de Monteverdi pour l'Atelier Lyrique de Tourcoing, dirigé par Jean-Claude Malgoire et mis en scène par Jean-Louis Martinoty (Prix de la critique), dans « Alceste » de Lully au théâtre des Champs-Elysées, enfin participe à la création d'un opéra contemporain pour enfants de Nicolas Frize avec l'Ensemble 2E2M dirigé par Paul Melfano.

Il enseigne au CAEL de Bourg la Reine et fait un stage à Rio de Janeiro pour le Ministère de la Culture.

Il joue aujourd'hui comme luthiste continuiste dans la plupart des ensembles de musique baroque : La grande Ecurie et la Chambre du Roy, l'Ensemble Baroque de Nice...

*Born in Bogota, Colombia, he studied the classical guitar at the National Conservatory of Bogota before going on to study with Regino Sainz de la Maza in Spain.*

*In 1976 he settled in France and discovered ancient instruments. He then studied with Hopkinson Smith, Konrad Junghänel, Paul O'Dette and Antony Bailes.*

*He worked with the Nouvel Orchestre de Radio-France on the musical drama Il Sant'Alessio by Stefano Landi, and with the Orchestre de Radio-France on the opera Penthec.*

*Then he provided the continuo for Lully's Alceste at the Théâtre des Champs-Elysées, and for Monteverdi's L'Incoronazione di Poppea with the Atelier Lyrique de Tourcoing, conducted by Jean-Claude Malgoire, a production directed by Jean-Louis Martinoty (Critics' Prize).*

*He also took part in the world première of a modern children's opera by Nicolas Frize with the Ensemble 2E2M conducted by Paul Melfano.*

*He teaches at the CAEL in Bourg-la-Reine and gives courses in Rio de Janeiro with the support of the Brazilian Ministry of Culture.*

*He plays continuo with the foremost baroque ensembles, appearing regularly with La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Nice Baroque Ensemble, and so on.*

"Pour satisfaire aux différens goûts du public sur la viole, j'ay jugé à propos de diviser ce quatrième livre en trois parties, et d'en diviser les pièces, afin que chacun y puisse trouver ce qui lui conviendra le mieux. Dans la première moitié, j'ay eu l'intention de travailler pour les personnes qui préfèrent aux pièces difficiles, celles qui sont aisées, chantantes, et peu chargées d'accords."

C'est ainsi que Marin Marais (1656 - 1728) définit les six suites qui composent la première partie de son quatrième livre de pièces de violes paru en 1717 dans son avertissement. Les pièces "aisées chantantes et peu chargées d'accords" le sont par opposition à la deuxième partie virtuose qui est constituée par la suite d'un goût étranger. La troisième partie comprend deux suites pour trois violes et basse continue (disque Pierre Verany PV792112).

A travers ses livres, Marin Marais souhaite offrir aux violistes des pièces variées, certaines accessibles à des amateurs modestes, d'autres à des virtuoses chevronnés. Ainsi dans la plupart de ses avertissements, Marin Marais rassure les acheteurs sur les difficultés qu'ils rencontreront : "...Et par ce que les chants simples sont du goût de bien des gens : J'ai fait dans cette vue quelques pièces où il n'entre presque point d'accords, on en trouvera d'autres où j'ai mis d'avantage et plusieurs qui en sont toutes remplies, pour les personnes qui aiment l'harmonie et qui sont plus avancées..." (Avertissement du premier livre). "...Mon attention ayant eu pour objet de satisfaire un chacun et pour y mieux réussir, j'ai commencé toutes mes suites par des pièces chantantes et faciles, ensuite desquelles on en trouvera de difficiles plus ou moins chargées d'accords ornées d'un petit cartouche, ce qui les distingue d'avec les faciles"... (Avertissement du cinquième livre).

La frontière entre les pièces faciles et difficiles est évidemment complexe à définir et il existe tous les intermédiaires... Mais il est remarquable que comme pour d'autres compositeurs (Bach au XVIII<sup>e</sup> siècle, Schumann au XIX<sup>e</sup> ou Bartok au XX<sup>e</sup>) même les pièces les plus aisées présentent une qualité musicale tout à fait incomparable : profondeur, grâce, naturel, enthousiasme, volupté ou délicatesse. De plus, la danse structure à cette époque la plupart des pièces instrumentales et leur donne un élán rythmique et dynamique qui confère à cette musique une dimension gestique. Outre la présence de pièces définies par leur caractère (la familière, la gracieuse, l'enfantine, l'agréable...), on remarquera l'influence des musiques populaires (rondeau paysan, branle de village) et régionales (le basque, la provençale, la biscayenne).

Avec les six suites de la première partie du quatrième livre de pièces de viole, c'est la première fois que Marin Marais, qui a alors 63 ans, utilise le terme de "suite".

Le modèle de base de la suite pour luth à partir de la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle comporte autre le prélude, pièce d'improvisation par excellence, l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue. Chaque pièce pouvant apparaître plusieurs fois.

Dans son premier livre, Marin Marais respecte cette structure de base mais en y ajoutant ensuite d'autres pièces (menuets, gavottes, rondeaux). Dans son deuxième livre puis dans son troisième, Marais utilise le même type de suites, mais amplifiées et avec des interruptions de la partie de base par des pièces intermédiaires. A partir des suites du quatrième livre, on ne trouve plus de courantes, la partie de base se trouvant donc réduite, avec soit une courte interruption, soit une désagrégation plus importante.

## PRECISION DES INDICATIONS DANS LA MUSIQUE DE MARIN MARAIS

Les éditions gravées des 5 livres de Marin Marais sont d'une précision parfaite dans le cadre d'un graphisme magnifique, comme beaucoup d'éditions françaises à cette époque. La souplesse à l'intérieur des temps est comme suggérée par les courbes des notes reliées entre elles et par des liaisons picturalement expressives. Rien n'est laissé au hasard. Tout est marqué : le moindre doigté, la moindre liaison, le moindre poussé ou le moindre tiré d'archet, le moindre ornement, la moindre reprise.

Dans l'avertissement de son premier livre, Marais nous donne une table des signes utilisés : "Comme la délicatesse du toucher de la viole existe en certains agréments propres à cet instrument (...) je les ai tous marqués avec le plus d'exactitude qu'il m'a été possible et je les désigne par les caractères suivants :

Tremblement )

Battement X

Pincé ou flattement ~~~~

Tenue L

Poussé d'archet P

Tiré d'archet T

Coulé de doigt V

Doigt couché .|.

la plainte { se fait ordinairement du petit doigt en balançant la main.

Le port de voix se marque par une seule petite note qui n'entre point dans la mesure et que l'on appelle note perdue ; et lors qu'il se rencontre ensemble plusieurs de ces petites notes, elles ne marquent point le port de voix, mais certaines coulades que l'on peut faire ou ne pas faire sans altérer la pièce, et que j'ai marquées seulement pour une variété d'exécution... Les chiffres 1.2.3.4. désignent les doigts dont il faut se servir."

Marais donne également quelques conseils sur le port de la main gauche (arrondir le poignet et poser le pouce vis à vis le doigt du milieu) et sur la tenue d'archet (avoir le poignet flexible).

Dans l'avertissement du deuxième livre Marais ajoute quelques signes :

"Comme ces pièces nouvelles sont augmentées de quelques marques qui ne sont pas dans le premier livre, il est à propos que je les explique ici chacun selon usages.  
On trouvera souvent des points, et en différentes situations voici à quoi ils sont propres.  
Les points marqués au-dessus et dessous des notes avec liaisons signifient qu'il faut d'un seul coup d'archet articuler plusieurs notes comme si elles étaient de coup d'archet différents et cela en appuyant un peu le doigt qui touche en dessus le crin de l'archet.

Les points qui sont au dessus des notes non liées signifient qu'il faut faire chaque note égale au lieu qu'on les pointe ordinairement de la première à la seconde corde, et lorsqu'ils ne sont point marqués pour ces sortes de mouvements, on peut encore les faire comme s'ils l'étaient, attendu que le goût de la pièce le demande quelquefois naturellement ; comme les Allemandes qui n'ont pas besoin de cette observation.



Ces points ainsi disposés représentent de petites notes perdues que l'on peut faire ou ne pas faire si l'on aime mieux jouer la pièce simplement.



Ces points ainsi marqués signifient qu'il faut remplir le vide entre le sujet et la basse, afin de ne pas faire de mauvais sons et cela presque toujours par une tierce majeur ou mineur ou quelquefois la quinte ou la sixte, selon l'occasion, et quand même ces points ne seraient pas marqués aux batteries, il ne faudrait pas manquer d'observer cette règle, qui est générale et très essentielle à l'harmonie.

Les points ainsi 1, 2, 4, signifient la corde qu'il faut prendre selon le plus ou moins de points qu'il y a sur les chiffres ; ... les points ainsi à côté .1. marquent le premier doigt couché et lorsqu'ils se tirent ainsi au dessus "1" cela veut dire qu'il faut placer le même premier doigt sur la seconde corde. Le petit o qui se rencontre en plusieurs endroits signifie la corde à l'ouvert ou à vide et est très utile pour déterminer l'unisson d'avec la corde à vide. Les notes à deux queues désignent le sujet simple et son double, comme on a pu le voir dans les basses continues de mon premier livre."

Dans l'avertissement du troisième livre Marais introduit encore d'autres éléments de notation : "e par exemple signifie qu'il faut exprimer ou enfler le coup d'archet en appuyant plus ou moins sur la corde selon que la pièce le demande et cela quelque fois sur le commencement du temps ou sur la valeur du point comme la marque le désigne, de cette manière l'on donne de l'âme aux pièces qui sans cela seraient trop uniformes.

Cet autre signe qui se trouve à côté des accords marque qu'il faut les séparer en commençant par la basse et continuant jusqu'à la partie supérieure, ce que l'on peut encore appeler arpègement..."

Les avertissements des deux derniers livres n'apportent rien de plus à un détail près, à cette nomenclature très complète de Marin Marais. Ainsi celui-ci livre à l'aquareur de sa musique toutes marques nécessaires pour jouer ses pièces, dispensant pratiquement l'élève des explications d'un professeur.

## LES REPRISES

En dehors des préludes, toutes les pièces comportent des reprises. Pour les pièces en deux parties qui sont en général des musiques de danse, Marais indique clairement (dans la suite d'un goût étranger à propos de la Tartarine) : "l'on joue (le simple) à l'ordinaire c'est à dire deux fois le commencement et deux fois la fin ". Cependant pour la sarabande La Gracieuse (Vème suite)

Marais écrit "différentes manières pour recommencer la reprise à la deuxième et troisième fois".

-Les petites pièces constituées d'une seule partie (Caprice, Boutade, Fantaisie) se jouent également avec une reprise comme cela est clairement indiqué pour le Caprice de la première suite. La Chaconne de la troisième suite de par sa structure, n'implique quant à elle, aucune reprise. Enfin les rondeaux outre la reprise de l'exposition du refrain comportent en général des reprises pour toutes les parties constituées par un couplet refrain.

## LA BASSE CONTINUE :

Pour les maîtres de viole la partie de la basse continue est en général interprétée par un clavecin et une basse de viole. Le clavecin réalisant l'harmonie à partir de chiffrage, et la viole privilégiant la ligne de basse par son renforcement dynamique, par son expressivité d'instrument à corde frottée en particulier grâce à ses sons tenus. A certains moments la viole de la basse continue peut même avoir un rôle à part, comme c'est le cas aux mesures 27-28-29 du Prélude de la quatrième suite, ou même elle peut jouer une partie indépendante comme c'est le cas pour le double du "Bout entrain". (Voir exemple : prélude de la quatrième suite). Cependant Marais indique la possibilité de remplacer le clavecin par théorbe, "ce qui fait très bien avec la viole, qui joue le sujet" : (avertissement du premier livre). Dans une des pièces du troisième livre "Les Contrefaiseurs", Marais indique deux basses de viole seules (ex. Livre III Contrefaiseurs 134).

Pour cet enregistrement nous avons donc utilisé les différentes combinaisons possibles pour varier les couleurs de l'accompagnement :

- Tutti (clavecin + théorbe + viole de gambe)
- Clavecin + viole de gambe
- Théorbe + Viole de gambe
- Clavecin + théorbe
- Clavecin seul
- Théorbe seul
- Basse de viole seule

Paul Rousseau

"In order to satisfy the various tastes of the public for the viol, I have thought fit to divide this fourth book into three parts, and to diversify the pieces so that everyone may find here what suits him best. In the first part it was my intention to work for persons who prefer easy, melodious pieces with few chords, rather than difficult pieces."

In his *Avertissement* (Preface), Marin Marais (1656-1728) thus defines the six suites which form the first part of his Fourth Book of *Pièces de viole*, published in 1717. He describes the pieces as being "easy", "melodious" and "with few chords", in comparison to the second, virtuoso part of the book, which comprises the *Suite d'un goût étranger*. The third part consists of two Suites for three viols and continuo, CD Pierre Verany PV792112.

Marin Marais's intention in his books of music for viol is to provide players with a variety of pieces, some of which are within the reach of the simple amateur, while others are intended for the experienced virtuoso. In most of his *Avertissements*, therefore, he reassures the purchaser about the difficulties he is likely to encounter:

"...And since simple melodies are to many people's taste, I have borne that in mind in composing a number of pieces which contain hardly any chords; others will be found in which I have put more, and several which are quite full of them, for persons who enjoy harmony and are more advanced..." (*Avertissement* to Book One).

"...As my aim is to satisfy everybody, I have chosen to begin all my Suites with easy, melodious pieces, followed by difficult ones which are more or less full of chords; these are decorated with a small scroll to distinguish them from the easy ones..." (*Avertissement* to Book Five).

It is obviously difficult to define the boundaries between easy pieces and difficult ones, and there are all sorts of pieces in between, but what is remarkable is the fact that, as with other composers (Bach in the eighteenth century, Schumann in the nineteenth, Bartók in the twentieth), even the easiest pieces are quite extraordinary from the musical point of view: profound, graceful, natural, spirited, sensuous or delicate. Moreover, most of the instrumental pieces of that time were structured by the dance, which gives them a rhythmic, dynamic spirit and hence a gestural dimension. Apart from the presence of pieces that are defined by their character (*La familière*, *La gracieuse*, *L'enfantine*, *L'agréable*...), we also notice the influence of folk elements (*Rondeau paysan*, *Branle de village*) and regional music (*Le basque*, *La provençale*, *La biscayenne*).

With these six Suites from the first part of Book Four of his *Pièces de viole*, Marin Marais (then aged sixty-three) used the term "suite" for the first time. From the mid-seventeenth century onwards, the typical framework of the lute suite was: Prelude (an ideal vehicle for improvisation), followed by Allemande, Courante, Sarabande and Gigue, and each piece could appear several times.

In Book One of his *Pièces de viole*, Marin Marais respects this basic structure, but he later added other pieces (*Minuets*, *Gavottes*, *Rondeaux*). In Book Two, then in Book Three, Marais uses the same type of suites, but they are expanded and the basic structure contains various interpolations. From Book Four onwards, the suites no longer contain Courantes; the basic structure is thus reduced, with either a short interpolation or a more serious disintegration.

## THE PRECISION OF THE DIRECTIONS IN THE WORKS OF MARIN MARAIS

The engraved editions of Marin Marais's five books of *Pièces de viole* are perfect in their precision and magnificent in their design, as is often the case with French publications of that time.

Flexibility within the measure is suggested by the curves of the notes bound together and by pictorially expressive ties.

Nothing is left to chance. Everything—fingering, ties, forward bow, back bow, ornaments, repeats—is indicated in the smallest detail.

In the *Avertissement* to Book One of his *Pièces de viole* (1686), Marais gives a table of the signs used: "As the delicacy of the viol's touch is present in certain ornaments that are peculiar to that instrument [...], I have marked all of them as accurately as I possibly could, and I indicate them by the following characters:

Tremblement (trill) )

Battement (mordent) X

Pincé ou flattement (two-finger vibrato) ~~~~

Tenue (hold finger down) —

Poussé d'archet (forward or push bow) P

Tiré d'archet (back or pull bow) T

Coulé de doigt (semitone glissando) V

Doigt couché (first finger barred - i.e. flat across two or more strings) .•

The plainte ξ (one-finger vibrato) is usually performed with the little finger whilst rocking the hand. The port de voix is indicated by a single small note which does not enter the bar and which is called a "lost note"; and when several of these small notes are encountered together, they indicate not the port de voix but certain coulades which may be made or not without affecting the piece, and which I have indicated merely to provide variety in performance... The figures 1.2.3.4. refer to the fingers that are to be used."

Marais also gives advice on the carriage of the left hand ("rounding the wrist [...] and placing the thumb opposite to the middle finger") and good bowing ("have the wrist of the right hand flexible").

In his *Avertissement* to Book Two, Marais adds a number of signs:

"As these new pieces contain some extra signs which are not to be found in Book One, it is only appropriate that I should explain their use here.

The reader will often come across dots. Their function in various situations is as follows:

Dots marked above and below notes with slurs signify that the player must, with a single stroke of the bow, articulate several notes as if they were played with different strokes; he will do this by slightly pressing the finger which touches above the hairs of the bow.

The dots that are to be found above unslurred notes mean that each note must be equal [...], and when they are not marked for these sorts of movements, they may still be performed as if they were, considering that the taste of the piece sometimes calls for it naturally; as with the Allemandes which do not need this observation.



Those dots arranged thus ••• represent small "lost" notes which may be played or not played if the musician prefers to perform the piece simply.



The dots indicated thus ••• mean that the player must fill the space between the subject and the bass so as not to make wrong notes and that almost always by a major or minor third or sometimes the fifth or sixth, according to the occasion, and even if these dots are not indicated in batteries, the musician must not fail to observe this rule, which is general and most essential to harmony.

Dots thus 1,2,4, indicate the string that must be taken according to whether there are more or fewer dots on the figures; dots thus marked on either side of a figure one ••• indicate the first finger laid flat and when they are drawn out thus above ••• it means that the same first finger must be placed on the second string.

The small o that is to be found in several places signifies that the string is open or empty and is very useful for determining unison with the open string. Notes with two stems indicate the simple subject and its double, as we have seen in the figured basses of my first book."

In the Avertissement to Book Three, Marais introduces further elements of notation. For example: "e - means that one must give expressive accentuation to, or swell the bowstroke by pressing more or less on the strings according to the requirements of the piece, which must be done sometimes at the beginning of the beat or on the value of the dot as indicated by the appropriate sign. In this way, pieces which would otherwise be too uniform are endowed with soul.

This other sign /, which is to be found beside chords, indicates that they must be spread, i.e. the notes heard one after the other, beginning at the bottom and working upwards; this may also be called arpeggio..."

Give or take a detail or two, the Avertissements to Books Four and Five add nothing more to this very complete list, by means of which Marin Marais gives the musician all the necessary instructions for playing his pieces, practically enabling the pupil to do without the explanations of a teacher.

## REPEATS

Apart from the Preludes, all the pieces include repeats. For the pieces in two parts, which are generally dances, Marais indicates clearly (in the Suite d'un goût étranger, on the subject of La Tartarine): "(the simple) is usually played, that is to say the beginning twice and the end twice". However, for

the Sarabande La Gracieuse (Suite 5), Marais writes "different manners for recommencing the repeat the second and third times".

The short pieces consisting of just one part (Caprice, Boutade, Fantaisie) are also played with a repeat; this is clearly indicated for the Caprice in Suite 1. However, owing to its structure, the Chaconne in Suite 3 does not call for any repeats.

Finally, apart from the recurring rondo theme, the Rondeaux generally include repeats for all parts, consisting of an episode and refrain.

## BASSO CONTINUO

For masters of the viol the basso continuo was usually provided by a harpsichord and a bass viol, the harpsichord playing the harmonies above the figuring and the viol reinforcing the bass line. At certain points the viol playing the continuo may even have a separate role, as is the case in bars 27-28-29 of the Prelude to Suite 4, or it may even play an independent part, as is the case with the double of Le Bout entrain (Suite 5). (See example: Prelude to Suite 4). However, Marais mentions the possibility of replacing the harpsichord by the theorbo, "which gives a very good result with the viol, which plays the subject" (Avertissement to Book One).

In one of the pieces from Book Three—Les Contrefaiseurs—Marais indicates two bass violins alone (e.g. bar 134).

For this recording we have therefore used the different combinations that were possible, in order to provide a variety of colours in the accompaniment:

- Tutti (harpsichord + theorbo + viola da gamba)
- Harpsichord + viola da gamba
- Theorbo + viola da gamba
- Harpsichord + theorbo
- Harpsichord only
- Theorbo only
- Bass viol only

Paul Rousseau

Translations: Mary Pardoe