



MARIN
MARAIS

1656-1728

Suite
d'un Goût
Etranger

QUATRIEME LIVRE DEUXIEME PARTIE
FOURTH BOOK SECOND PART
1717

JÉAN-LOUIS CHARBONNIER
PAUL ROUSSEAU
PIERRE TROCELLIER
MAURICIO BURAGLIA
MAGALI IMBERT

disques
PIERRE VERANY



MARIN
MARAIS
1656-1728

Suite
d'un Goût
Etranger

QUATRIÈME LIVRE DEUXIÈME PARTIE
FOURTH BOOK SECOND PART
1717



Jean-Louis CHARBONNIER

Viola/Viol solo

Paul ROUSSEAU

Viola/Viol continuo

Pierre TROCELLIER

Clavecin/Harpsichord

Mauricio BURAGLIA

Théorbe/Course theorbo

Magali IMBERT

Percussions

Couverture/Cover illustration: *Viola de Gamba/Viola da Gamba* de Pierre Jaquier

Photo : Jean-Louis CHARBONNIER

MARIN MARAIS

1656-1728

CD 1

- 1 Marche Tartare 55 (2'16)
- 2 Allemande 56 (2'16)
- 3 Sarabande 57 (3'08)
- 4 La Tartarine 58 - 59 (1'54)
- 5 Gavotte *légèrement* 60 (1'30)
- 6 Feste Champêtre 61 (6'05)
- 7 Gigue La Fleselle
légèrement 62 (1'51)
- 8 Rondeau Le Bijou 63 (4'52)
- 9 Le Tourbillon *vite* 64 (1'42)
- 10 L'Uniforme *gay* 65 - 66 - 67 (4'01)
- 11 L'Américaine
légèrement 68 (4'25)
- 12 Allemande la mesme, avec une
basse différente 69 (2'42)
- 13 Allemande pour le sujet, Gigue
pour la basse *gay* 69 (2'15)
- 14 Allemande L'Asmatique
très gay 70 (1'38)
- 15 La Tourneuse *gay* 71 (0'42)
- 16 Muzette 72 (4'18)

CD 2

- 1 Caprice ou sonate
lent - très légèrement 73 (5'50)
- 2 Le labyrinthe
gayement - gravement- vivement
grave - gay - chaconne 74 (11'44)
- 3 La Sauterelle
très légèrement 75 (1'29)
- 4 La Fougade *légèrement* 76 (2'00)
- 5 Allemande La Bizare 77 (3'08)
- 6 La Minaudière *vivement* 78 (1'33)
- 7 Allemande La Singulière
gay 79 (3'05)
- 8 L'Arabesque *légèrement* 80 (5'22)
- 9 Allemande la Superbe 81 (2'50)
- 10 La Rêveuse 82 (9'08)
- 11 Marche *gay* 83 (1'48)
- 12 Gigue *vivement* 84 (1'13)
- 13 Pièce Luthée *légèrement* 85 (3'33)
- 14 Gigue la Caustique 86 (1'32)
- 15 Le Badinage 87 (7'32)

L'intégrale de ce Quatrième Livre à été réalisé grâce au soutien des Editions Auguste Zurluh et de l'Association Caix d'Hervelois.

Remerciements aux moines du Prieuré Port-Royal de Saint-Lambert-des-Bois, à Marc Ducornet, à Nathalie Legaouyat, à Odile et Bernard Eyraud, à Alain Corneau pour sa contribution au renouveau de la viole de gambe, à mon Maître Jordi Savall.

Jean-Louis Charbonnier

This recording of the complete set of pièces de viole from Marin Marais's Fourth Book was made possible thanks to the support of the Editions Auguste Zurluh and the Caix d'Hervelois Association.

We should like to thank the monks of Port-Royal Priory at Saint-Lambert-des-Bois, and also Marc Ducornet, Nathalie Legaouyat, Odile and Bernard Eyraud, Alain Corneau for his contribution to the revival of the viola da gamba, and my Master, Jordi Savall.

LES MUSICIENS

En janvier 1992 sur la proposition de Pierre Verany d'enregistrer des œuvres inédites pour la viole de gambe, Jean-Louis Charbonnier, déjà bien connu pour son travail de restitution d'œuvres baroques soit par le disque - l'édition de manuscrits ou de facsimilés - soit en tant qu'organisateur de concerts de musique ancienne (Festival des instruments anciens à Paris, Festival de musique ancienne de Dieppe), entreprend la gravure d'un des plus beaux livres de pièces pour la viole édité par Marin Marais en 1717 alors qu'il était Musicien Ordinaire de la Chambre à la Cour de Louis XIV. La richesse et la variété du contenu de ce recueil divisé en trois parties bien distinctes étaient pour ce musicien passionné l'occasion de faire revivre cette musique sensible, étonnante et dynamique.

Après l'enregistrement des "suites à 3 violes", troisième partie du quatrième livre en juillet 1992 (avec Anne-Marie Lasla, Marion Middenway, violes de gambe, Mauricio Buraglia, théorbe et Mirella Giardelli, clavecin), c'est avec son coéquipier habituel, le théorbiste d'origine colombienne, Mauricio Buraglia, avec lequel il a déjà parcouru l'Europe, la Pologne et l'Asie, qu'il forme un ensemble de quatre musiciens spécialisés pour la réalisation de cette entreprise : Paul Rousseau, professeur de viole de gambe au conservatoire de Bordeaux et Pierre Trocellier, claveciniste, médaille d'or du Conservatoire Régional de Toulouse. La nouvelle équipe remporte un grand succès auprès des critiques avec la sortie de la première partie du livre IV : "Six Suites d'un Goût Français" en février 1996.

Pour la "Suite d'un Goût Etranger", volet très particulier de la musique de viole écrite par Marin Marais, les musiciens, ressentant un besoin indiscutable de percussions dans certaines pièces de caractère, se sont adjoints pour le présent enregistrement l'expérience de leur collègue Magali Imbert qui en dehors de l'intérêt qu'elle porte à la musique ancienne et contemporaine au travers de la flûte à bec, et curieuse des musiques traditionnelles et improvisées, étudia la percussion avec Habib Yammime et collabora avec le musicien balinais Tapa Saduna.

La totalité des cinq disques fut enregistrée dans l'ambiance magique de la petite église de Saint-Lambert-des-Bois, dans la vallée de Chevreuse aux environs de Paris.

MARIN MARAIS - INTÉGRALE DU QUATRIÈME LIVRE (1717)

Six Suites d'un Goût Français	2 CD	PV 796012/13
Suite d'un Goût Etranger	2 CD	PV 797022/23
Suites à trois violes	1 CD	PV 792112



Église Saint-Lambert-des-Bois



Les musiciens pendant l'enregistrement



P. Trocellier - M. Imbert - J.L. Charbonnier - M. Buraglia - P. Rousseau

Photos : Pierre-Alexis BUAILLON D.R.

THE MUSICIANS

In 1992, Pierre Verany came up with the idea-which he put to Jean-Louis Charbonnier-of recording pieces for viola da gamba that did not exist on record. The result was this complete set of pièces de viole from Marin Marais's Book Four-one of the finest of such collections. It was published in 1717, when Marais was Ordinaire de la chambre du Roi pour la viole at the court of Louis XIV.

Jean-Louis Charbonnier is well-known for his work on the revival of baroque compositions: he has made many recordings, he publishes manuscripts and facsimiles, and he also organises concerts of ancient music (Festival of Ancient Instruments in Paris, Festival of Ancient Music in Dieppe). Jean-Louis Charbonnier readily took up the challenge of recording these pieces and bringing out all the wealth and variety, sensitivity and dynamism of Marin Marais's Fourth Book of pièces de viole.

This book is divided into three very distinct parts. After recording Part III, the "Suites for three viols", in July 1992 (with Anne-Marie Lasla, Marion Middenway, viols, Mauricio Buraglia, theorbo and Mirella Giardelli, harpsichord), Jean-Louis Charbonnier again teamed up with Mauricio Buraglia (a theorbist of Colombian origin; the two musicians have travelled together all over Europe and Asia), and they were joined by Paul Rousseau, who plays the viola da gamba and also teaches the instrument at the Conservatoire in Bordeaux, and Pierre Trocellier, harpsichordist and former gold medallist at the Regional Conservatoire in Toulouse. In February 1996, this new team recorded the first part of Book Four, the "Six Suites d'un Goût Français", which was highly acclaimed by the critics.

That left Book Four, Part II: the Suite d'un Goût Etranger, a very unusual work. This time, the musicians thought it would be a good idea to add percussion instruments in the character pieces. So they called in their experienced colleague, Magali Imbert. Magali Imbert's musical interests are very wide, ranging from ancient music to that of the present day (which she explores through her chosen instrument, the recorder). She is also very keen on traditional music and improvisation; she studied percussion with Habib Yammine and worked with the Balinese musician Tapa Saduna.

All five recordings (two double CDs-Parts I and II-and one single-Part III) were made in the magical atmosphere of the small church of St-Lambert-des-Bois, in the Chevreuse Valley, not far from Paris.

A PROPOS DE LA "SUITTE D'UN GOÛT ETRANGER"

"Les Etrangers pratiquent plusieurs autres manières d'accorder, parce que ne connaissant le beau tour de chant, ils sont obligés pour se satisfaire d'inventer tout ce qui peut contribuer à la variété de l'harmonie : mais si on ne considère la viole que par cette foule d'accords, il faut avouer que les Etrangers l'emportent sur nous par ce que leurs différentes manières d'accorder la viole sont plus propres à composer et à exécuter les pièces d'une grande Harmonie, au lieu que notre manière d'accorder est plus stérile pour la composition des Pièces d'Harmonie et plus difficile pour leur exécution : mais aussi il est certain que la tendresse du Jeu des Français dans l'imitation de la Voix l'emporte sur cette quantité d'accords, et sur ces diminutions surprenantes des Anglais, où l'on admire plus l'adresse que le bon goût, et qui sont un faible supplément de la délicatesse que demande la perfection du jeu de la viole."

Jean ROUSSEAU (Traité de viole-1687)

En proposant à travers la "Suite d'un Goût Etranger" des pièces chargées d'accords, dans des tonalités très éloignées des tons usuels, et ainsi avec une multitude de difficultés à exécuter avec l'accord classique de la viole à sept cordes (la-ré-sol-do-mi-la-ré), donc sans "discordatura", Marin MARAIS se lance dans un pari extrêmement virtuose : sans modifier le jeu français de la viole, il explore un domaine de complexité harmonique et tonale qui, jusque là, semble plutôt réservé aux "Etrangers".

Déjà dans l'avertissement des Basses Continues de son premier livre de viole, Marin MARAIS propose des pièces similaires : "on trouvera, à la fin de ces Basses Continues une augmentation de plusieurs pièces particulières que j'y ai insérées, pour satisfaire à l'empressement de quelques étrangers qui souhaitent beaucoup d'en voir de moi de cette manière. Aussi j'avoue qu'elles sont fort difficiles, mais qu'il n'est pourtant pas impossible de les exécuter..."

Mais "étranger", en ce début de XVIII^{ème} siècle, signifie également étrange, bizarre, qui sort de l'ordinaire. Ainsi :

- la "Marche Tartare", et le caractère inquiétant de sa première partie ;
- le "Tourbillon", démonstration de virtuosité digne des pièces de caractère du XIX^{ème} siècle comme la "Danse des Elfes" du violoncelliste POPPER ou les transcriptions du célèbre "Vol du Bourdon" de RIMSKY-KORSAKOV.

- le "Labyrinthe", pièce dont "les maîtres de l'art font grand cas" nous dit TITON du TILLET, qui continue en louant le savoir de Marin MARAIS pour ce morceau "où après avoir passé par plusieurs tons, touché diverses dissonances, et avoir marqué par des tons graves et ensuite par des tons vifs et animés, l'incertitude d'un homme embarrassé dans un labyrinthe, il en sort enfin heureusement, et finit par une chaconne d'un ton gracieux et naturel."

- "l'Allemande l'Asmatique" dont les hoquets rythmiques des syncopes et des contretemps illustrent d'énormes problèmes respiratoires ;

- les allemandes dont l'appellation porte cette empreinte de l'étrange : "la Bizare" et "la Singulière".

Pourtant, les rondeaux gardent avant tout leur caractère français, "le Bijou" étant sans doute la plus française des pièces de cette Suite : une petite phrase simple mais magique, intime, tendre, mystérieuse, qui captive notre écoute et notre mémoire et que l'on retrouve avec enchantement après chaque couplet ; sans oublier "la Réveuse" dont l'harmonie subtile souligne parfaitement le jeu mélodique ; ou encore le "Badinage", dont le refrain, grâce à son pouvoir hypnotique, contient une telle force expressive, que l'on aimerait qu'il ne s'arrête jamais, à l'égal des "Barricades Mystérieuses" de François COUPERIN. La "Feste Champêtre", tout aussi française dans l'esprit, se rapproche des tableaux de WATTEAU (1684-1721) ou de Lancret (1690-1743). Fête Galante, Fête masquée, elle n'est pas sans évoquer Arlequin et s'apparente à la sonate pour violoncelle et piano de DEBUSSY.

"L'Arabesque" développe l'art "d'agrémenter" une phrase musicale à son plus haut degré. Le refrain y est varié à chaque reprise avec d'ingénieuses figures ornementales.

Hubert LE BLANC, dans sa "Défense de la basse de viole" (1740) nous signale que "l'Arabesque" fut sans doute l'une des dernières pièces que Marin MARAIS jouait en public : "Il y avait du temps que le Père MARAIS, ce grand Athlète contre la Musique ultramontaine, ne paraissait plus dans le Monde Musical : on n'entendait plus parler d'aucun exploit de sa part. L'Arabesque, sa dernière production, faisait voir la grandeur de la perte dans un tel personnage, qui joignait à l'expérience, par où il donnait des compositions si correctes, le feu le plus vif d'une jeunesse remplie d'activités et d'attraits. Le Héros disparut".

Pour certains musiciens et mélomanes des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, le GOÛT s'identifie à la soumission aux règles ; pour d'autres, il doit être proche de la nature. Marin MARAIS, avec la "Suite d'un Goût Etranger", allie les deux points de vue et touche à l'accomplissement auquel LA BRUYERE assimile le goût : "il y a dans l'art un point de perfection, celui qui le sent

et l'aime a le goût parfait." En cette France du début du XVIII^{ème} siècle, le débat entre les plus grands musiciens ne porte plus la marque du sectarisme. François COUPERIN nous avertit dans sa préface "des goûts réunis" 1724 : "le goût italien et le goût français ont partagé depuis longtemps la République de la Musique ; à mon égard, j'ai toujours estimé les choses qui le méritaient, sans acception d'Auteurs ni de Nations." Le préfacier des motets de Delalande trouve la formule qui s'applique peut-être le mieux à cette "Suite d'un Goût Etranger" : "C'est son goût, bien entendu, qui porte quelquefois un auteur à s'écarter des règles de son art et à s'abandonner à un heureux enthousiasme..."

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Suite d'un Goût Etranger" by Marin Marais. The score is written on a single system with a 14/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as "p" (piano) and "f" (forte), and articulation marks like slurs and accents. The piece is marked as "1^{er} C. 14/4" and "8²". The notation is dense and characteristic of the French Baroque style.

ABOUT THE "SUITE D'UN GOÛT ETRANGER"

"Foreigners practise several other methods of tuning, because, as they do not know the beauty of the human voice, they are obliged, for satisfaction, to invent anything that may possibly contribute to Harmonic variety; but if we consider the viol only through that multitude of tunings, it has to be admitted that Foreigners outmatch us because their different manners of tuning the viol are more appropriate for composing and performing very Harmonic pieces, whereas our manner of tuning is more sterile for the composition of Harmonic Pieces and makes performing more difficult; but it is also certain that the French style of Playing in imitation of the voices outmatches the many tunings and surprising diminutions used by the English, in which we admire skill rather than good taste, and which are but a poor supplement to the delicacy that is required for perfect Playing of the Viol."

Jean ROUSSEAU (Traité de la viole, Paris, 1687)

The pieces in Marin Marais's Suite d'un Goût Etranger ("Suite in foreign taste") make extensive use of chords, in very unusual keys, and therefore present a whole host of difficulties, to be performed with the standard tuning of the seven-string viol (A-D-G-c-e-a-d) and therefore without discordatura. His wager called for great virtuosity: without changing the French playing style, he explored a realm of harmonic complexity which had apparently been left, up till then, to "Foreigners".

In the Avertissement des Basses Continues (Preface to the Figured Basses) in his First Book of pièces de viole, Marin Marais mentions that the latter are followed by similar pieces, which he has added to satisfy the eagerness of a number of Foreigners to see pieces by him in that style. He admits that they are very difficult but not impossible to play...

But at the beginning of the 18th century, the word "étranger" meant not only "foreigner" but also "strange, bizarre, out-of-the-ordinary". Hence:

- La Marche Tartare and the disquieting character of its first part;
- Le Tourbillon: a demonstration of virtuosity worthy of 19th-century character pieces, such as the Dance of the Elves by the cellist Popper, or Rimsky-Korsakov's famous Flight of the Bumble-Bee;
- Le Labyrinthe, a piece, so Titon du Tillet tells us, that was highly appreciated by the great

violists of the day; he goes on to praise the skill displayed by Marin Marais in this piece: "after changing key several times, trying out various dissonances, and using serious, then bright and lively tones to convey the uncertainty of a man lost and confused in a maze, he manages to emerge from it and ends with a chaconne in a graceful and natural tone".

- L' Allemande L'Asmatique, in which the rhythmical hockets of the syncopations and contre-temps convey the spasmodic breathing of the asthmatic mentioned in the title;

- the very names of certain Allemandes bear the stamp of strangeness: Allemande La Bizare , Allemande La Singulière.

Yet the rondeaux retain, above all, their French character, the Rondeau Le Bijou being undoubtedly the most French of the pieces in this Suite: a phrase that is short, simple, but also magical, intimate, tender and mysterious, which holds the attention and haunts the memory; we encounter it with delight after each couplet. And we must not forget La Rêveuse, with its subtle harmony perfectly underlining the melodic style; or Le Badinage, whose hypnotic refrain is so very expressive that we would like it to go on for ever—just like Couperin's Barricades Mystérieuses. And Feste Champêtre is also very French in spirit, reminding one of the paintings of Watteau (1684-1721) or Lancret (1690-1743). This "fête galante" or "fête masquée" also calls to mind Harlequin and is reminiscent of Debussy's Cello Sonata.

L'Arabesque shows the art of "embellishing" a musical phrase to the highest degree. The refrain is varied each time it is repeated by means of ingenious ornamental figurations.

In his Défence de la basse de viole (1740), Hubert Le Blanc tells us that L'Arabesque was no doubt one of the last pieces Marin Marais played in public:

"For a long time, Père Marais, that great fighter against Ultramontane Music, had not appeared in the Musical World: there was no longer talk of his exploits. L'Arabesque, the last piece he presented, showed how great was the loss of such a personality, who displayed not only experience, whereby he gave compositions that were so correct, but also the brightest fire of youth, full of activity and inclination. The Hero passed away".

For certain musicians and music-lovers of the 17th and 18th centuries, "taste" (goût) meant keeping to the rules; for others, taste should be close to nature. In his Suite d'un Goût Etranger, Marin Marais combined both points of view, attaining the fulfilment to which La Bruyère likened taste: "There is in art a point of perfection; he who can feel it and love it has perfect taste". The debate in France at the beginning of the 18th century, involving the greatest musicians, no longer bore the stamp of sectarianism. François Couperin, in the Preface to his

"des Goûts-Réunis", tells us that "for a long time now, Italian taste and French taste have shared the republic of music; as for me, I have always held in esteem those things that were deserving, whoever the author, whatever the Nation". However, it was the author of the foreword to Delalande's Motets who found what is perhaps the most appropriate formula for this Suite d'un Goût Etranger: "It is his taste, of course, that sometimes leads an Author to move away from the rules of his art and give himself up to happy enthusiasm..."

A PROPOS DE L'INTERPRÉTATION

Outre la précision des notations apportées par Marin MARAIS à travers la gravure de ses cinq livres de pièces de violes, en ce qui concerne l'ornementation, les doigts et les coups d'archet (voir le livret des "6 Suites d'un Goût Français" - PV 796012/13), il existe d'autres indications :

- les nuances sont particulièrement abondantes dans la "Suite d'un Goût Etranger". On rencontre trois termes : très doux - doux - fort (Ce n'est qu'à partir du V^e livre que l'on trouvera plus doux - moins fort ou plus fort) :

- La plupart des pièces portent une indication de tempo. Voici ces tempi dans un ordre croissant : lent - gravement - légèrement - très légèrement - gay , gayement - très gay - vite.

Quant au terme "vivement", il a bien sûr, une incidence sur le tempo, mais il a une fonction avant tout expressive comme "gracieux" ou "fièrement" .

- Rappelons également que Marin Marais utilise très souvent, et particulièrement dans cette suite le signe "e" qui "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 quelques fois sur le commencement du tempo 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".

Tout en suivant, bien entendu, les indications expressives de Marin Marais, il nous a semblé nécessaire pour une intégrale, concept florissant durant la seconde moitié de notre XX^{ème} siècle, de varier le plus souvent possible les couleurs de l'accompagnement afin d'éviter une monotonie de timbres dommageable au plaisir de l'auditeur. Ainsi comme pour les six premières suites du IV^{ème} livre, nous avons joué sur les différentes combinaisons possibles à partir des trois instruments de la basse continue : le clavecin, le théorbe et la basse de viole. Mais dans l'esprit de cette "Suite d'un Goût Etranger", nous avons souhaité apporter des colorations supplémentaires, au risque d'offusquer les adeptes de l'authenticité à tout prix. La modernité, lorsqu'elle ne dénature ni le style, ni le sens d'une musique, doit trouver sa place dans une interprétation, à plus forte raison pour une composition de l'époque baroque où la liberté de transcription et de transposition est de règle.

Ainsi des percussions interviennent dans les pièces qui s'y prêtent le mieux. La musique française baroque, lorsqu'elle est instrumentale et profane, est avant tout d'essence chorégraphique, et à partir de Molière et de Lully, les turqueries y sont à l'honneur. Le tambour et le tambourin servent donc fréquemment dans les musiques de plein air ou dans le domaine de l'opéra. D'ailleurs, l'une des premières utilisations remarquées du tambour à l'opéra est celle de

Marin MARAIS dans "Alcyone" pour évoquer la fameuse tempête. Quant au tambourin de basque, il est toujours l'attribut de la danse, à l'opéra comme dans les bals. Remarquons que le tambourin dans son sens de danse populaire a été introduit sur scène et pour la première fois par Marin MARAIS également dans son opéra "Alcyone".

Un bendir, tambour sur cadre de Turquie, est utilisé pour cet enregistrement dans la Marche Tartare rendue ainsi inexorable et inquiétante, dans le Tourbillon où des roulements contribuent à accentuer l'image d'une tornade, dans l'Américaine qui devient alors une irrésistible danse indienne, dans la Tourneuse dont les mouvements de toupie sont brusquement stoppés par un coup violent, et enfin dans la Muzette qui s'apparente par endroit à un sauvage hornpipe.

Un tambourin à cymbalettes d'Egypte souligne le côté rebondissant de La Tartarine, et l'incroyable élan du refrain de La Feste Champêtre.

Un violone, véritable contrebasse de viole (accordé pour l'enregistrement une octave au dessous de la basse de viole) est utilisé dans les refrains de La Rêveuse, soulignant par son timbre insolite et chaud, l'intimité de cette tendre mélodie. Il intervient également dans le Labyrinthe, peut-être pour y perdre un peu plus l'auditeur.

Pour la Pièce Luthée, il nous est apparu intéressant de remplacer le théorbe par un luth baroque.

Pour L'Allemande en sol majeur (69), Marin MARAIS écrit deux basses continues : l'une dans le caractère de l'allemande, dont nous proposons une version pour clavecin seul, l'autre en forme de gigue, que nous jouons ici à deux violes de gambe. Remarquons la superposition des rythmes binaires de la partie de dessus avec ceux ternaires de la gigue à la ligne de basse qui représente un jeu amusant, sans aucun doute original pour les contemporains de Marin MARAIS et qui n'est pas sans faire penser au final du 1^{er} acte de Don Giovanni où Mozart superpose trois danses de carrures et de caractères très différents : un menuet à 3/4, une contredanse à 2/4 et une danse allemande à 3/8.

Pour La Sauterelle, pièce avant tout descriptive, la basse de viole du continuo est jouée en pincé (pizzicati) comme dans la Tartarine.

Enfin, à propos du Badinage, Marin MARAIS ajoute pour le continuo ; "Il faut extrêmement adoucir cette basse de crainte de couvrir le sujet". Nous n'avons donc pas hésité à utiliser une sourdine pour la seconde viole.

Quant au problème du tempérament, il est très complexe, dans la mesure où cette Suite nous promène à travers de nombreuses tonalités. Ce sera donc suivant le modèle de Jean-Sébastien Bach, qui fait paraître dès 1722 son premier livre du clavier bien tempéré, que nous avons choisi un "accord bien tempéré" !

Paul ROUSSEAU

ABOUT THE INTERPRETATION

Apart from the precision of Marin Marais's notations in his five books of pièces de viole where ornamentation, fingering and bowing are concerned (see accompanying booklet to the Six Suites d'un Goût Français - PV 796012/13), there are other indications:

- the nuances are particularly abundant in the Suite d'un Goût Etranger. We come across three terms: très doux, doux and fort (To these were later added, from the Fifth Book onwards, plus doux, moins fort and plus fort.)

- Most of the pieces bear an indication of tempo. They are as follows (in increasing order): lent, gravement, légèrement, très légèrement, gay or gayement, très gay, vite.

As for the term vivement, it does, of course, affect the tempo, but it has, above all, an expressive role, like the indications gracieux or fièrement.

- Let us also mention the fact that Marin Marais makes frequent use-particularly in this Suite-of the sign "e", which "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".

While, of course, following Marin Marais's indications where expression is concerned, we deemed it necessary, in presenting a complete set of works, to vary the colours of the accompaniment as much as possible in order to avoid a monotony in the timbres that would be detrimental to the listener's pleasure. Thus, as in our performance of the Suites d'un Goût Français, we have played on the various possible combinations of the three instruments that form the continuo: harpsichord, theorbo and bass viol. But in this Suite d'un Goût Etranger we have decided to add extra colour-which may not be to the liking of those who believe in authenticity at all costs, but it is certainly in keeping with the spirit of the work. For we believe that modernity, so long as it betrays neither the style nor the meaning of the music, should have its place in a performance, particularly where compositions of the baroque era are concerned, when freedom of transcription and transposition was the rule. We have therefore used percussion instruments in the pieces that lend themselves best to such treatment.

French baroque music, when it is instrumental and secular, is above all choreographic in essence, and from Molière and Lully onwards turqueries were much in evidence. The drum and the tambourine were often used in music for the open air and in opera.

Moreover, one of the first conspicuous uses of the drum in opera was in Marin Marais's *Alcyone*, for the famous storm scene. And the tambourine has always been associated with the dance. It, too, first appeared on stage in *Alcyone*.

A bendir (Turkish frame drum) is used here in the following pieces:

La Marche Tartare, which thus becomes quite relentless and disquieting;

Le Tourbillon, where drum rolls help to emphasize the image of a tornado;

L'Amériquaine, which thus becomes an irresistible Indian dance;

La Tourneuse, whose spinning movements are suddenly brought to an end by a violent blow; and, finally *la Musette*, which, in places, is like a wild hornpipe.

An Egyptian tambourine brings out all the bounce of *La Tartarine* and the incredible spirit of the refrain in *La Feste Champêtre*.

A violone, i.e. a double bass viol (tuned for this recording an octave lower than the bass viol), is used in the refrains of *La Réveuse*, where its unusual, warm tones bring out all the intimacy of this tender melody. It is also used in *Le Labyrinthe*-perhaps just to get the listener a little more lost!

For *La Pièce Luthée*, we thought it would be interesting to replace the theorbo by a baroque lute.

For the *Allemande in G major (69)*, Marin Marais proposes two continuos, the one in the character of an allemande, for which we use the solo harpsichord, and the other in the form of a gigue, for which we use two bass viols. It is interesting to note how the double time of the allemande is superposed on the triple time of the gigue in the bass line-a game that was no doubt very original at that time, and which is not unreminiscent-though in a much more complex way-of the finale of Act I of *Don Giovanni*, in which Mozart superposes three very different dances: a minuet in 3/4 time, a contredanse in 2/4 and an allemande in 3/8.

For *La Sauterelle*, which is primarily a descriptive piece, the bass viol of the continuo is played pizzicato, as in *La Tartarine*.

Finally, Marin Marais pointed out that, in *Le Badinage*, the bass in the continuo "must be made extremely soft, for fear of covering the subject". This prompted us to use a mute on the second viol.

The problem of temperament is very complex, in so far as this suite takes us through many keys. Following the model of Johann Sebastian Bach, who published the *First Book of his Well-Tempered Clavier* in 1722, we have therefore chosen to use "well-tempered tuning".

MARIN MARAIS

Violiste à la Cour de Louis XIV, Marin Marais publia entre 1686 et 1725 cinq livres de pièces de viole avec la basse continue, soit plus de six cents pièces. Si quelques enregistrements ont permis au public de découvrir des extraits de ces recueils, aucune intégrale n'avait encore été réalisée. La richesse et la variété du quatrième livre édité en 1717 en fait une des plus grandes œuvres jamais composées pour la viole de gambe. Divisé en trois parties, ce livre est un vrai "catalogue" de la musique pour la viole française. Le premier volet contient six suites écrites dans la plus pure tradition "française", le second volet propose des pièces "d'un Goût Etranger" "pour ceux qui n'ayment pas les pièces faciles" et enfin la dernière partie "à celà de singulier qu'elle est composée de Pièces à trois violes, ce qui n'a point encore été fait en France".

Between 1686 and 1725, Marin Marais, viol-player at the court of Louis XIV, published five books of pièces de viole with continuo, representing a total of over six hundred pieces. If a number of recordings have enabled the public to discover excerpts from these books, no complete recording had yet been realised. The wealth and variety of Marin Marais's Fourth Book, published in 1717, makes it one of the greatest works ever composed for the viola da gamba. Divided into three parts, this book provides a real "catalogue" of French viol music. The first part comprises six suites written in the purest "French" tradition (Six Suites d'un Goût Français), while the second presents pieces that are more to foreign taste, "d'un Goût Etranger", "for those who do not like easy pieces", and, finally, the last one presents pieces for three viols (Suites à 3 violes), for the first time in France-"ce qui n'a point encore été fait en France".

Translations: Mary PARDOE

Jean-Louis CHARBONNIER

Basse de viole à 7 cordes/*7-string bass viol* de Pierre Jaquier à Cucuron (1991)

Paul ROUSSEAU

Basse de viole* à 7 cordes/*7-string bass viol** de Bernard Prunier & Judith Kraft à Paris (1977)
copie de Colichon/ *after a bass viol by Colichon*
Violone de Pierre Jaquier à Paris (1980)
d'après/*after* Hans Vogel (1563)

Pierre TROCELLIER

Clavecin* français/*French harpsichord**
de David Jacques Way & Marc Ducornet à Paris (1983)
*école d'Hemsch/**after Hemsch School*

Mauricio BURAGLIA

Théorbe* à 14 chœurs/*14-course theorbo** de Joël Dugot (1984)
*copie de Mateo Sellas/**after Mateo Sellas*
Luth baroque de Joël Dugot (1984)

Magali IMBERT

Bendir (tambour sur cadre) de Turquie-Istanbul/(*frame drum from Istanbul, Turkey*)
Tambourin à cimbalettes d'Egypte/*tambourine from Egypt*