

ÉGALEMENT DISPONIBLE L'INTÉGRALE DU 5<sup>ème</sup> LIVRE



PV799091 (2CD)



un événement  
**ffff**  
Télérama



PV700039 (2CD)

avec la participation  
de  
Jean-Pierre MARIELLE



Marin  
MARAIS

INTÉGRALE  
du 4<sup>ème</sup> livre  
de pièces de viole

CHARBONNIER - ROUSSEAU  
BURAGLIA - TROCELLIER - LASLA  
MIDDENWAY - GIARDELLI - IMBERT



disques  
PIERRE VERANY

**Jean-Louis CHARBONNIER,**

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

**Paul ROUSSEAU,**

Violone (Pierre Jaquier d'après Hans Vogel – Paris 1980)

Basse de viole continuo à 7 cordes/*7-string bass viol*  
(Bernard Prunier & Judith Kraft d'après Colichon – Paris, 1977)

**Anne-Marie LASLA & Marion MIDDENWAY\*\*\***

Basses de violes

**Mauricio BURAGLIA**

Théorbe à 14 chœurs/*14-course theorbo*  
(Joël Dugot d'après Mateo Sellas – 1984)

Luth baroque (Joël Dugot – 1984)

**Mirella GIARDELLI\*\*\*, Pierre TROCELIER**

Clavecin français

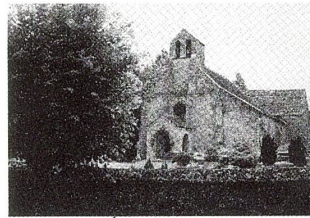
(David Jacques Way & Marc Ducornet d'après Hemsch – Paris, 1983)

**Magali IMBERT, percussions\*\***

Bendir (tambour sur cadre) de Turquie-Istamboul/  
*frame drum from Istanbul, Turkey*

Tambourin à cimbalettes d'Egypte/*tambourine from Egypt*

Couverture : Putto jouant de la basse de viole  
La Hyre Laurent de (1606-1656) / Dijon. Musée Magnin © R.M.N.  
PV703112/6



Église Saint-Lambert-des-Bois



Les musiciens pendant l'enregistrement

L'intégrale de ce Quatrième Livre a été réalisée grâce au soutien des Editions Auguste Zurlfluh 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

*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 Zurlfluh 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 & Bernard Eyraud, Alain Corneau for his contribution to the revival of the viola da gamba, and my Master, Jordi Savall.*

Jean-Louis Charbonnier

IV<sup>e</sup> Livre de pièces de viole (1717)

## 6 SUITES D'UN GOÛT FRANÇAIS\*

## CD 1

## 1 - 8 Suite en la mineur (IV)

1	Prélude	2'16
2	Allemande	2'29
3	Gavotte	1'40
4	Gigue	1'33
5	Caprice	1'01
6	Muzettes 1 & 2	2'38
7	La Sautillante et double	1'51
8	Rondeau louré	7'01

## 9 - 15 Suite en ré mineur (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 - 22 Suite en fa majeur (III)

16	Prélude	1'36
17	Allemande	2'19
18	Gavotte	1'21
19	Gigue	1'08
20	Menuets 1 & 2	1'31
21	La Provençale	2'44
22	Chaconne	3'23

## CD 2

## 1 - 8 Suite en mi 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	Menuets 1 & 2	2'14
9	La Matelotte	2'51
10	La Biscayenne	1'30

## 11 - 19 Suite en la 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 & double	2'55
16	Le Basque & double	1'37
17	Branle de village	0'59
18	Rondeau L'Agréable	4'16
19	Menuets 1 & 2	1'33

## 20 - 26 Suite en ré 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



SUITE D'UN GOÛT ÉTRANGER\*\*

CD 3

1	Marche Tartare	2'16
2	Allemande	2'16
3	Sarabande	3'08
4	La Tartarine & son double	1'54
5	Gavotte	1'30
6	Feste champêtre	6'05
7	Gigue La Fleselle	1'51
8	Rondeau Le Bijou	4'52
9	Le Tourbillon	1'42
10	L'Uniforme	4'01
11	L'Américaine	4'25
12	Allemande (la mesme avec une basse différente)	2'42
13	Allemande (pour le sujet, gigue pour la basse)	2'15
14	Allemande l'Asmatique	1'38
15	La Tourneuse	0'42
16	Muzette	4'18

CD 4

1	Caprice ou sonate	5'50
2	Le Labyrinthe	11'44
3	La Sauterelle	1'29
4	La Fougade	2'00
5	Allemande La Bizarre	3'08
6	La Minaudière	1'33
7	Allemande La Singulière	3'05
8	L'Arabesque	5'22
9	Allemande La Superbe	2'50
10	La Rêveuse	9'08
11	Marche	1'48
12	Gigue	1'13
13	Pièce luthée	3'33
14	Gigue La Caustique	1'32
15	Le Badinage	7'32

SUITES POUR 3 VIOLES\*\*\*

CD 5

1 - 8 Suite n° 1

1	Prélude	6'02
2	Allemande	2'20
3	Courante	1'30
4	Menuet	0'47
5	Sarabande	3'40
6	Gigue	2'20
7	Gavotte	1'22
8	Petite Paysanne	1'00
9	Rondeau	3'18

10 - 21 Suite n° 2 pour 3 violes

10	Caprice	9'50
11	Allemande	2'10
12	Courante	1'20
13	Paysanne Gracieuse	1'02
14	Sarabande	3'14
15	Gigue	2'50
16	Gavotte	1'35
17	Rondeau gay	3'22
18	Muzette	2'50
19	Muzette	0'50
20	Double	1'00
21	Menuet Muzette	1'25



## MARIN MARAIS (1656-1728) - IV<sup>e</sup> Livre de pièces de viole (1717)

« Pour satisfaire aux différents goût 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 luy 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'accord ».

C'est ainsi que Marin Marais définit les six suites qui composent la première partie de son *Quatrième livre de pièces de viole* paru en 1717, au sein d'un *Avertissement*. Les pièces « aisées, chantantes et peu chargées d'accord » le sont par opposition à la deuxième partie virtuose qui est constituée par la *Suite d'un Goût étranger*. La troisième partie comprenant deux *Suites à trois violes* et basse continue. 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 », l'auteur 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 davantage 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 18<sup>e</sup> siècle, Schumann au 19<sup>e</sup> siècle ou Bartók au 20<sup>e</sup> siècle) 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 élan rythmique qui confère à cette musique une dimension gestuelle. Outre la présence de pièces définies par leur caractère (*La Familiale*, *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 Livre, c'est la première fois que 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 17<sup>e</sup> siècle comporte outre 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*, Marais respecte cette structure de base mais en y ajoutant ensuite d'autres pièces (menuets, gavottes ou rondeaux). Dans le *Deuxième Livre* puis dans le *Troisième*, il 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.

## A propos de la Suite d'un Goût étranger

« 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 la viole*, 1687)

En proposant à travers la *Suite d'un Goût étranger* 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, 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 « Etranger », en ce début de 18<sup>e</sup> siècle, signifie également étranger, 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 19<sup>e</sup> siècle comme *La Danse des Elfes* du violoncelliste Popper ou les transcriptions du célebrissime Vol du Bourdon de Rimski-Korsakov ; *Le Labyrinthe*, pièce dont « les maîtres de l'art font grand cas » nous dit Tilton du Tillet, qui continue en louant le savoir de 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 Bizarre* 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 Rêveuse*

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 ou de Lancret. 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 Marais jouait en public : « Il y avait du temps que le Père Marais, ce grand Athlète contre la Musique ultra-mondaine, 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 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, le Goût d'identifie à la soumission aux règles ; pour d'autres, il doit être proche de la nature. Marais, avec la *Suite d'un Goût étranger*, allie les deux points de vue et touche à l'accomplissement auquel La Bruyère 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 18<sup>e</sup> 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* de 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 Lalande trouve la formule qui s'applique peut-être le mieux à cette *Suite d'un Goût étranger* : « 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 »...

Paul Rousseau

A propos de la formation à trois violes, Marais précise qu'elle « n'a point encore été faite en France » et qu'on peut les remplacer par des dessus de violon ou de viole, par des flûtes ou par un trio de flûte, violon et viole. La première suite en ré majeur réunit neuf pièces, toutes à reprises ou à « petites reprises », introduites par un vaste *Prélude* en deux parties. Dans la partie initiale, les violes, surchargées de cette riche ornementation caractéristique de leur écriture, se font implorantes avec un élan qui, selon Marin Mersenne, contrefait « la voix en toutes ses modulations, et même en ses accents les plus significatifs de tristesse et de joie » (*l'Harmonie Universelle*, 1636). La seconde partie, « très légèrement », est d'esprit plus concertant. Puis la suite de danses à la française s'organise autour d'une *Allemande gay* en imitation, d'une *Courante* de style français, d'un *Menuet* bref mais élégant, d'une *Sarabande* tendre et marquée, d'une *Gigue* légère, d'une *Gavotte* gracieuse, d'une *Petite Paysanne* vive et joyeuse au charme rustique, et d'un *Rondeau gay* conçu comme autant de variations sur son premier couplet. Plus longue, la seconde suite, en sol majeur, rassemble onze pièces de danse et un *Caprice* d'ouverture construit comme le *Prélude* précédent en deux épisodes : une ample plainte mélancolique, douloureusement ornementée, et un dialogue concertant plus rapide exigeant une technique infailible. Puis, aux mouvements traditionnels de la suite de danses, l'*Allemande gay*, la *Courante* rapide, la *Sarabande* solennelle et émouvante, la *Gigue* alerte au rythme immuable, Marais mêle une *Paysanne* gracieuse, une *Gavotte* enjouée dont on jouera deux fois la petite reprise, un *Rondeau gay* à quatre couplets de plus en plus volubiles, une charmante *Muzette* qui sonne comme un carillon, une autre *Muzette* gracieuse et douce avec son double et pour conclure un délicat *Menuet muzette*.

Adélaïde de Place

## MARIN MARAIS (1656-1728) - 4<sup>th</sup> Book of pièces de viole (1717)

*'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 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. Marin Marais's intention in his book 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. '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 the 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 later he 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 Suite d'un goût étranger

*'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 performance 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 Étranger ('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 eighteenth century, the word 'étranger' meant not only 'foreign' 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 nineteenth-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, 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'; the Allemande L'Asmatique, in which the rhythmical hockets of the syncopations and contretemps convey the spasmodic breathing of the asthmatic mentioned in the title; and the very names of certain Allemandes bear the stamp of strangeness: La Bizare, 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 of the contrasting episodes. And we must not forget La Rêveuse, whose subtle harmony perfectly underlines the melodic style; or Le Badinage, whose hypnotic refrain is so very expressive that we wish it would 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 Debussy's Cello Sonata. L'Arabesque shows the art of 'embellishing' a musical phrase to the highest degree. The refrain is varied in each repeat 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 opponent of 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 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 seventeenth and eighteenth 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 eighteenth century, involving the greatest musicians, no longer bore the stamp of sectarianism. François Couperin, in the Preface to his Goûts-Réunis, tell 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 is in the foreword to Lalande's Motets that we find 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 brightness and enthusiasm.'

Paul Rousseau

Marais pointed out that the grouping of three bass viols 'has not yet been tried out in France' and emphasised the fact that the pieces were also appropriate for violins (dessus de violon) or treble viols, for flutes or a trio (flute, violin and bass viol). The first suite, in D major, consists of nine pieces, each of them with reprises (repeats) or petites reprises (repeats of a short phrase), introduced by a vast Prélude in two parts. In the first part, the viols, creating the rich ornamentation that is characteristic of viol compositions, become imploring, with bursts of feeling that are capable of imitating 'all the inflections of the human voice, and even its deepest expressions of joy and sorrow' (Marin Mersenne, L'Harmonie Universelle, 1636). The second part, très légèrement, is more concertante in spirit. Then comes the suite of dances 'à la française', with an imitative Allemande gay, a French-style Courante, a short but elegant Menuet, a tender, clearly accented Sarabande, a light Gigue, a graceful Gavotte, a lively and joyful Petite Paysanne (a peasant dance) full of rustic charm, and a Rondeau gay consisting of a series of variations on its first episode. The second suite, in G major, is longer, comprising eleven dance pieces and an opening Caprice built like the earlier Prélude in two episodes: a vast, melancholy complaint with mournful ornamentation, and a more lively concertante dialogue calling for infallible technique. Then, to the traditional movements of the dance suite – the Allemande gay, the swift Courante, the solemn and moving Sarabande, the lively Gigue with its unchanging rhythm – Marais adds a Paysanne gracieuse (a graceful peasant dance), a sprightly Gavotte, a petite reprise that is played twice, a Rondeau gay in four ever more voluble episodes, a charming Muzette which 'rings out' like a carillon, a gracefully gentle Muzette with its Double, and finally a delicate Menuet musette.

Adélaïde de Place  
Translations: Mary Pardoe

La 2  
 Revue. 82

*1<sup>re</sup> Complete*

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "L'air Revue". The score is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. There are also performance instructions like "Ouvre la 1<sup>re</sup> fois" and "4<sup>te</sup> C.". The piece is marked as "1<sup>re</sup> Complete".

51  
 Suite au goût Français

DEUXIÈME PARTIE

Marche  
 Tartare. 55.

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Marche Tartare". The score is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. There are also performance instructions like "Bonne Force" and "Pour la 3<sup>e</sup> fois.". The piece is marked as "51" and "55.".