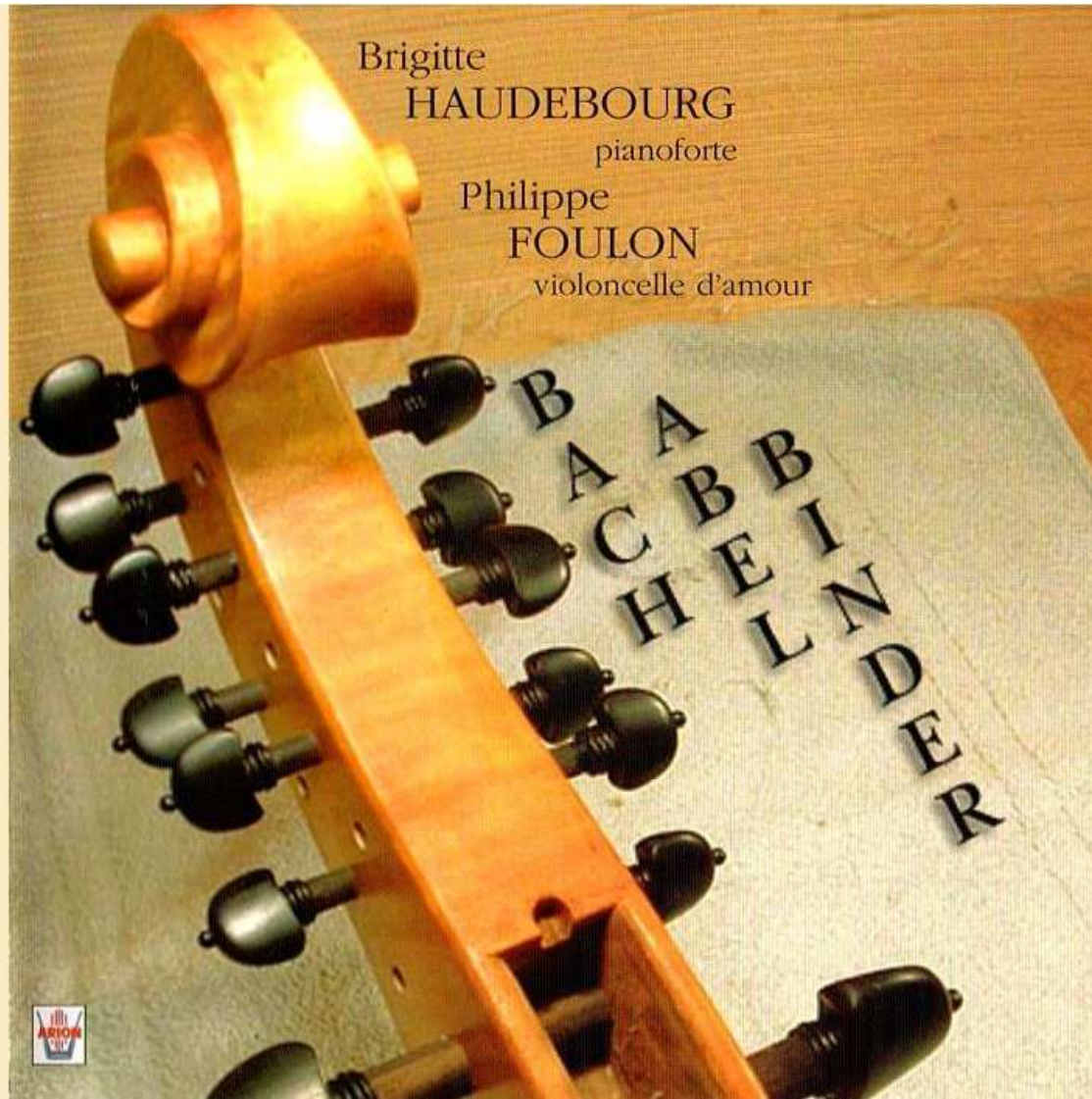




Brigitte Haudebourg © Philippe Matsas



Brigitte
HAUDEBOURG
pianoforte

Philippe
FOULON
violoncelle d'amour

Johann Christoph Friedrich BACH (1732-1795)

- 1 - 3 Sonate en ré majeur (1789)
- | | |
|--------------------|------|
| 1 Allegro | 6'20 |
| 2 Larghetto | 5'36 |
| 3 Rondo Allegretto | 6'12 |

Carl Friedrich ABEL (1723-1787)

- 4 - 5 Sonate n°2
- | | |
|-----------------|------|
| 4 Andantino | 6'06 |
| 5 Allegro assai | 4'09 |
- 6 - 7 Sonate n° 1
- | | |
|---------------------|------|
| 6 Allegro moderato | 5'48 |
| 7 Tempo di minuetto | 5'21 |

Christlieb Sigmund BINDER (1723-1789)

- 8 - 10 Sonate en ré majeur
- | | |
|----------------------|------|
| 8 Allegro | 8'57 |
| 9 Andante | 6'23 |
| 10 Tempo di minuetto | 7'46 |

Le projet de reconstructions instrumentales du Lachrimæ Consort et de l'École d'Orphée.

Le Lachrimæ Consort, dirigé par Philippe Foulon, fondateur de l'ensemble, et par Jean-Charles Léon, musicologue, a mis en place un important projet de recherches sur les instruments de musique anciens perdus. Plusieurs réalisations ont déjà vu le jour : en 2001, la viole d'Orphée, instrument décrit par Michel Corrette, a été reconstruite. Cette réalisation a été récompensée par le 1er prix du Patrimoine du Conseil général de Seine et Marne. En 2003, le violoncello all'inglese voyait le jour grâce au soutien du Ministère de la Culture et de la Communication. Il a sonné pour la première fois au Salomonazar Théâtre d'Épernay en avril 2003 dans le cadre d'un concert du Lachrimæ Consort. Philippe Foulon et Jean-Charles Léon ont récemment créé l'École d'Orphée, association pour la recherche et la reconstruction des instruments anciens. Cette structure, aidée par la Fondation Échanges et Bibliothèques, est présidée par Philippe Foulon. Elle accompagnera les futures reconstructions instrumentales.

ARN68645

Couverture : © Philippe FOULON



Philippe Foulon - photo Thierry Bardon

SONORITÉS NOUVELLES AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

Dans chaque son, tous les aigus sont contenus dans le grave. (Descartes)

Chaque période de l'histoire de la musique a développé des sonorités inédites, a fait émerger des instruments nouveaux. Certains se transformèrent par l'évolution des systèmes résonants, des matériaux ou des techniques. D'autres, comme la viole de gambe, disparurent malgré des tentatives vaines d'adaptation à la nouvelle musique.

L'évolution du clavecin fut extraordinaire ; Cristofori, dans les années 1710, y adapta un mécanisme de maillets. Frappant les cordes avec plus ou moins de puissance, ceux-ci permirent à l'instrumentiste de faire varier les intensités. La découverte nouvelle allait rencontrer un succès étonnant, et fonder une nouvelle famille instrumentale, celle du piano.

Le piano évolua tout au long du 18^{ème} siècle. Sa mécanique d'abord rudimentaire devint de plus en plus complexe. La nature et la disposition de ses cordes changèrent. En 1776, à Paris, François André-Danican Philidor présentait à l'Académie des Sciences un piano qu'il avait fait spécialement venir de Londres. L'instrument présentait une innovation d'importance dans son registre supérieur : le bleuissage des cordes d'acier. On avait constaté que le tréfilage – le passage du métal dans les filatures – rendait les plus petits diamètres cassants et leur faisait perdre de leur brillance. Quand le façonnage était terminé, on chauffait à nouveau les cordes jusqu'à ce qu'elles changent de couleur et deviennent bleues. Leur surface était renforcée, leur souplesse retrouvée. Ce procédé était issu des recherches de Julien Le Roy, fabricant royal de montres en France au milieu du siècle. Les graves subirent également des transformations. En enroulant un fil de métal ductile autour d'un noyau plus dense, on obtenait des cordes de diamètres plus importants. Le timbre gagnait en profondeur, en dynamique.

Cette recherche de la résonance perdura. Il y eut des tentatives tardives d'ajout de cordes sympathiques à l'instrument au 19^{ème} siècle. L'aigu du piano était doublé de cordes non frappées auxquelles on donna le nom de « cordes aliquotes ».

Évidemment, les interprètes et les compositeurs étaient attentifs à ces évolutions. La quête des sonorités nouvelles, que ce soit dans les formes musicales naissantes, dans la technique instrumentale de plus en plus virtuose, ou dans l'emploi d'instruments nouveaux sera un trait marquant du Siècle des Lumières.

Christlieb Siegmund Binder est né en juillet 1723 à Dresde où il passa toute sa vie. Claveciniste, il occupa d'abord le poste de joueur de pantaleon, sorte de grand dulcimer ou tympanon chromatique à cordes de boyau que l'on jouait avec des petits maillets. Le maître de Binder, Pantaleon Hebenstreit en fut l'inventeur à la fin du siècle précédent. L'instrument était loin d'être anecdotique. L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert lui consacra un article dans lequel on apprend qu'on nommait également pantaleon

[...] le clavessin à cordes & à marteau que les Italiens & les Allemands appellent forte-piano. [...] Probablement le nom de Pantalon a donné lieu à cette dénomination, tout comme l'instrument paroît avoir occasionné le forte-piano.

Le croisement de deux techniques : les cordes frottées du clavecin et le jeu avec des maillets du pantaleon influencera le piano naissant.

La renommée de Christlieb Siegmund Binder semble avoir été limitée à la ville de Dresde. Cependant, quelques-unes de ses compositions furent éditées avant son décès en janvier 1789, preuve de l'intérêt porté à sa musique. On est surpris qu'elle soit tombée dans l'oubli tant sa qualité est grande. Le premier mouvement de la sonate en ré possède une grande richesse thématique ; le piano et le violoncelle sont traités sur un pied d'égalité, comme le montrent les cadences écrites pour les deux instruments. Ils construisent un discours riche qui reste limpide. Le traitement thématique se retrouve dans la fusion des timbres, unissant l'attaque précise du piano à la résonance de la corde frottée du violoncelle.

Ce trait est également marquant dans la sonate de Johann Christoph Friedrich Bach. Né en 1732, il était le quatrième des fils du grand Jean-Sébastien à accomplir une carrière remarquable. Son père lui donna une solide formation musicale pendant laquelle il rencontra le jeune Abel. En 1750, à Bückeburg, il succéda comme compositeur aux Italiens Angelo Colonna et Giovanni Battista Serini. Un long voyage en Europe entreprit en 1778 l'amena à Londres chez son frère Jean-Christien. Il assista aux concerts du *Hanover square*. C'est à Londres que J.C.F. Bach acheta un piano et une grande quantité de nouvelle musique. C'est ainsi qu'il fit la connaissance de l'œuvre de Mozart qu'il admirait profondément. Virtuose des instruments à clavier, il laissa une œuvre considérable dans laquelle il est possible de retrouver l'influence de Carl-Philipp Emmanuel, mais également les sources du romantisme naissant.

La sonate en ré fut composée dans les dernières années de la vie de J.C.F. Bach. La richesse des éléments thématiques, distribués entre le piano et le violoncelle, permet au compositeur de varier les atmosphères, les émotions. Le premier mouvement énonce d'emblée un thème vigoureux affirmant la brillante sonorité de ré majeur. Les passages dans les tonalités mineures, en rupture avec le climat général de la composition, figurent comme des moments de calme et de délicatesse. Le *Larghetto* fascine par la beauté du chant développé par le violoncelle. Le contrepoint raffiné du piano dépasse le cadre d'un simple accompagnement ; tissant des liens entre les différents registres des deux instruments, il fonctionne comme un bourdon musical qui chante tout le temps, commente ou amplifie le discours de l'autre. Enfin, le troisième mouvement énonce un thème populaire d'une simplicité toute apparente. Prenant de l'ampleur au fil des interventions des deux instrumentistes, les variations alternent exubérance ou éloquence, dans une virtuosité redoutable pour la mécanique encore limitée du piano.

Pendant toute son existence, Carl Friedrich Abel fut en relation avec la famille Bach. Né à Cöthen en 1723, il reçut d'abord une formation de violiste auprès de son père, Christian Ferdinand, qui meurt en 1737. Le jeune Abel, âgé de 14 ans, fut pris en charge par Jean-Sébastien Bach dont il était le filleul. Il retrouvera Wilhelm Friedmann à Dresde lorsqu'il fut nommé violiste à l'orchestre de l'opéra sous la direction de Hasse. Il y fut certainement en relation avec Binder et le maître de celui-ci Hebenstreit. A partir de 1758, C.F. Abel passera l'essentiel de son temps à Londres où il collabora avec Jean-Christien Bach. Cette association donnera jour aux saisons de concert Bach-Abel au *Hanover Square*. Abel mourut à Londres en 1787.

La viole de gambe, instrument avec lequel le compositeur avait une relation particulière, a marqué de sa délicatesse et de son élégance l'écriture concise des sonates de C.F. Abel. Leur forme est rigoureuse. Le violoncelle, (qui prend ici la place du violon) tisse des liens intimes avec le piano qu'il accompagne.

L'invention du pianoforte fut un des apports musicaux majeurs de la fin de la période baroque. D'autres tombèrent dans l'oubli ; les partitions anciennes renferment une terminologie instrumentale perdue encore mystérieuse. Comment se représenter le serpentino utilisé par Sébastien de Brossard ? Que fut le *violino in tromba marina* de Vivaldi ? Que furent les instruments dits « à l'anglaise », *violoncello all'inglese*, *Englische violette* ou *viola d'amore inglese* ?

Le *violoncello all'inglese* apparaît sous cette appellation exacte dans une seule œuvre : le *Concerto con 1 violino et 1 violoncello obbligato all'inglese* d'Antonio Vivaldi. Le qualificatif « *all'inglese* » est cependant employé dans quatre autres compositions du maître vénitien ; par trois fois, il est associé à la viole, une fois à la *violetta*. Les archives nous renseignent également sur Prudenza, chanteuse et violoniste à l'*Ospedale della Pietà*, qui jouait du *violoncello all'inglese*.

Le terme *all'inglese* se retrouve encore dans une liste de compositions envoyée à Johann Kleinknecht, organiste suppléant à la cathédrale d'Ulm entre 1723 et 1726. Cette liste, qui cite des *concerti* de Fasch et de compositeurs anonymes, comprend les mentions instrumentales *viola d'amore* et *viola d'amore inglese*.

Certaines pistes permettent d'associer le terme *all'inglese* au terme *d'amour*, c'est à dire au principe des cordes sympathiques ajoutées à un instrument. Au début du 17^{ème} siècle Michael Prætorius décrivait un curieux appareillage ajouté, en Angleterre, sur certaines violes de gambe

« [...] En dessous des six cordes originelles, on a placé huit autres en acier et en cuivre torsadé [...] accordées de façon très précises avec les autres. Quand l'une des cordes supérieures est mise en mouvement avec les doigts ou avec l'archet, la corde inférieure en cuivre ou en acier résonne « per consensum », avec des tremblements et des vibrations, de telle sorte que la beauté des harmonies est à la fois multipliée et élargie . »

Cette description, que l'on retrouvera dans de nombreux textes, est celle d'un instrument qui sera ensuite nommé le « baryton à cordes », instrument dont Haydn fera la gloire à la fin du 18^{ème} siècle. Des cordes métalliques étaient tendues du chevillier au bas de la caisse de résonance, passant dans le manche évidé, sous les cordes frottées. Évidemment, l'archet n'y avait pas accès. L'instrumentiste habile pouvait les pincer avec le pouce de la main gauche mais la technique était délicate.

Les cordes sympathiques sonnaient « per consensum » avec les cordes frottées, autrement dit, par sympathie. Il résultait de leur mise en vibration un timbre particulier en halo sonore. Ce procédé allait connaître un succès relativement important, succès peut-être plus grand qu'on ne l'a imaginé jusqu'à présent.

De nos jours, les instruments comportant des cordes sympathiques sont souvent qualifiés « d'amour » : violes d'amour, violons d'amour... Pourtant, nombreux sont les témoignages historiques qui associaient cette dénomination à des instruments montés uniquement de cordes de jeu métalliques ou de boyau. Il n'y est pas fait mention de cordes sympathiques.

Prenons l'exemple de la viole d'amour ; le violiste français Jean Rousseau la décrivait comme une espèce de dessus de viole munie de cordes de laiton. Quelques années plus tard, Sébastien de Brossard présentait la viole d'amour comme

[...] une espèce de triple de viole ou de violon, ayant six cordes de cuivre ou d'acier, comme celles du clavessin ; elle rend une espèce de son argentin, qui a quelque chose de très-agréable.

Cette définition fut souvent reprise, quelques fois terme à terme. L'adéquation entre l'appellation d'amour et le procédé des cordes sympathiques est par conséquent loin d'être évidente à cette période. Il est même probable que la dénomination d'amour s'appliquait à la sonorité en halo chargée en harmoniques supérieures, « cet espèce de son argentin » qui a marqué Sébastien de Brossard. Elle ne décrivait pas le moyen particulier par lequel on l'obtenait.

Le terme *all'inglese* peut prendre maintenant tout son sens. Rappelons qu'il apparaît dans plusieurs pays. On le retrouve dans l'expression *englisch violet*, désignant chez Léopold Mozart une viole d'amour munie de 7 cordes de boyau et 14 cordes sympathiques. Vivaldi emploiera le terme de *violetta inglese*. C'est la *viola d'amore inglese* des *concerti* de Fasch déjà cités qui donne la clé de l'appellation. La *viola d'amore inglese* est une viole d'amour, c'est à dire une viole à sonorité en halo. Ce timbre particulier n'est pas obtenu par des cordes de jeu en métal, mais par l'adjonction de cordes sympathiques, un système « à l'anglaise » puisque les luthiers anglais avaient la réputation d'avoir inventé ou pour le moins développé le principe acoustique sur les instruments à cordes frottées.

Le halo sonore d'un instrument d'amour pouvait donc être obtenu par deux procédés au moins : par l'utilisation de cordes sympathiques ou par l'emploi de cordes d'airain. Par la suite, une simplification de langage a fait désigner les instruments à halo sonore instruments d'amour, quel que soit le mode opératoire retenu.

Nombreux furent les instruments utilisant des cordes sympathiques. Ils figurent en bon nombre dans les musées instrumentaux. Cela dit, tous n'étaient pas construits directement ainsi. Certains furent modifiés tardivement. Ces ajouts nécessitaient des transformations particulières. Il n'était pas possible d'allonger le chevillier pour fixer de nouvelles cordes surtout si elles étaient nombreuses. L'adaptation pouvait employer plusieurs techniques. Les cordes sympathiques d'une viole d'amour de Jean Nicolas Lambert s'accordent grâce à des chevilles vissées dans l'éclisse au bas de la caisse. Elles sont fixées par des clous dans le chevillier, sous le passage des cordes en boyau.

Les basses de viole subirent également ce type de transformations. Les cordes sympathiques étaient tenues par des clous enfoncés entre la touche et la caisse de résonance. Les chevilles qui permettaient de les accorder étaient fixées dans le bas de l'instrument, sur le principe de la viole d'amour de Jean-Nicolas Lambert. Les exemples de transformations ne manquent pas, qu'ils adoptent cette technique ou une autre. On peut même distinguer, sur le violon que tient en main le grand Tartini, représenté sur un tableau conservé au *Castello Sforzesco* à Milan, quatre cordes sympathiques ajoutées. Les chevilles sont fixées dans la crosse du chevillier qui ne fut même pas allongé !

On construisit évidemment des instruments sur lesquels les cordes sympathiques furent prévues dès l'origine. Outre les violes d'amour et les barytons à cordes bien connus, on vit apparaître des violons d'amour. Un seul nous est parvenu dans son état d'origine. Il s'agit là encore d'un instrument du luthier Jean-Nicolas Lambert construit à Paris au milieu du 18^{ème} siècle.

Revenons au *violoncello all'inglese*. L'hypothèse la plus probable est qu'il s'agit d'un instrument à cordes sympathiques. L'écriture idiomatique, l'écriture particulière de la seule œuvre employant explicitement cet instrument, le concerto de Vivaldi, confirme que nous sommes en présence d'un instrument accordé en quintes, comme un violoncelle.

Peut-on trouver des témoignages d'un tel instrument dans les musées ? La réponse est clairement positive. Il se

nomme, à la fin du 18^{ème} siècle, *harmonicello*, ou *harmonicello de Bischoff*, du nom de celui qui en est réputé l'inventeur. Il s'agit d'un violoncelle de cinq cordes de jeu en boyau et de 10 cordes sympathiques. On peut également nommer violoncelle d'amour l'instrument bien plus compliqué conservé au *London Victoria and Albert museum*. Celui-ci possède actuellement quatre cordes de jeu et 35 cordes sympathiques. On voit bien que c'était à l'origine un baryton à cordes. L'instrument, dans sa forme actuelle, a vécu la transformation habituelle des violes en violoncelles à la fin du 18^{ème} siècle. À cette période, la plupart d'entre-elles furent retaillées, redessinées. Le haut de la caisse de résonance, coupé, pouvait recevoir un manche de violoncelle. La transformation était donc radicale. Sur l'instrument conservé à Londres, les modifications furent très simples. Elles n'ont concerné que les cordes frottées. Le sillet a été changé et le chevalet adapté. Deux chevilles, originellement prévues pour des cordes en boyau furent remplacées. Le système de cordes sympathiques fut conservé. Cela fait de cet instrument hybride un violoncelle d'amour, un *violoncello all'inglese*.

Le violoncelle enregistré fut conçu comme un instrument soliste. Joachim Quantz signale que celui qui jouera du violoncelle

... fait fort bien d'avoir deux instruments, afin de se servir de l'un pour les Solo, & de l'autre pour accompagner dans les grandes Musiques.

Il précise que l'instrument du soliste sera plus petit. Deux avantages à cela ; la longueur vibrante de la corde est légèrement raccourcie ce qui va dans le sens d'une plus grande virtuosité. La surface moindre de la table favorise les harmoniques supérieures qui font briller l'instrument. Quantz, quelques pages plus loin, signale que certains violoncelles, comme les violons ou les basses de violon, peuvent avoir une cinquième corde à l'aigu. Il est cependant difficile, ajouté-il, d'obtenir un bon résultat car cette corde ajoutée, plus fine que les autres, sonne en général trop faiblement.

C'est sur ces bases que fut reconstruit un violoncello all'inglese. Il a fallu être particulièrement attentif, sur les conseils avisés de Joachim Quantz, à la définition du Mi aigu ajouté. Les 12 cordes sympathiques sont fixées sur un chevillier allongé, sur le principe de ce que montre le violon d'amour de Jean-Nicolas Lambert. Elles possèdent leur propre chevalet. En laiton pour les plus graves, en acier pour les plus aiguës, elles sont accordées chromatiquement à partir de l'octave de la basse. Un deuxième chevalet, situé sous le cordier, permet d'obtenir une double résonance : un son fondamental et sa douzième. Ce principe est courant sur les instruments à cordes sympathiques.

On est surpris du formidable potentiel du procédé. En captant la vibration du boyau, les cordes sympathiques servent de conservateurs d'énergie. Ce fait capital, pour comprendre leur fonction, a été mis en lumière très tôt dans l'histoire de la musique. Étienne Loulié écrivait, à la fin du 17^{ème} siècle :

Plus un Corps [est] danse, [il] tremble, et fremit plus promptement, comme une corde de Cuivre remue plus rapidement que celle de boiau et celle qui est bandée pareillement. Un petit Corps remue plus viste, comme une chorde plus deliée ou Courte. Le Tremblement plus rapide fait le son plus aigu d'ou il apert que la qualité du son est diversifiée par la qualité de la matiere, par la grandeur du Corps et forme de l'Instrument.

Les cordes métalliques rendent le son du violoncelle plus dense, plus fluide également, permettant des vitesses d'archet très lentes, très souples.

L'expression du violoncelle d'amour, soutenue par la corde métallique, se marie intimement aux sonorités délicates du piano-forte. Les deux timbres si différents fusionnent dans la matière. La corde sympathique, celle qui, étymologiquement parlant *fait éprouver les mêmes émotions*, tissent des liens entre la fougue exubérante de l'aigu du piano-forte et le beau chant du violoncelle marqué par le *Sturm und Drang* pré-romantique.

Les compositeurs du 18^{ème} siècle construisent un langage nouveau, élaborant des cadres formels, développant une virtuosité jamais atteinte. Ils habitent un siècle d'invention, le siècle de la recherche de la vibration chromatique et sonore dont les traces se retrouvent dans les traités de composition, à commencer par celui de Jean-Philippe Rameau. La musique n'est plus le reflet d'un monde aristotélicien. Elle n'est plus l'expression sensible d'un univers ordonné et immuable. Elle devient le support à l'émotion. Le piano-forte et violoncelle d'amour sont les reflets de cette quête de la perfection harmonique.

Jean-Charles Léon
Codirecteur artistique du *Lachrimæ Consort* (02/2004)

pour plus de renseignements www.lachrimae-consort.com

NEW SOUNDS IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Dans chaque son, tous les aigus sont contenus dans le grave. (Descartes)

Every period in the history of music has developed new sounds, invented new instruments. Some instruments changed with the evolution of systems of resonance, materials and techniques. Others, such as the *viola da gamba*, disappeared despite vain attempts to adapt it to new types of music.

The harpsichord's evolution was extraordinary. Around 1710, Cristofori fitted the instrument with a hammer action. Striking the strings with more or less force, this enabled the instrumentalist to obtain varying intensity. The new discovery was to meet with amazing success and give rise to a new family of instruments: that of the fortepiano.

The fortepiano continued to evolve throughout the eighteenth century. Its mechanism, at first rudimentary, became more and more complex. The nature and arrangement of the strings changed. In Paris in 1776 François-André Daniican Philidor presented to the Académie des Sciences in Paris a fortepiano that he brought from London. The instrument included an important innovation in the upper register: the steel strings were blued. It had been noted that wire drawing made the smallest-diameter strings brittle and caused them to lose some of their brilliance. So the strings were re-beated until the metal turned blue, which made them stronger and more pliable. This process resulted from research carried out by Julien Le Roy, who in the middle of the century was watchmaker to the king of France. The low register also underwent some transformation: thicker strings were obtained by winding a ductile metal wire around a denser nucleus. The timbre thus gained in depth and dynamics.

The search for improved resonance continued. In the nineteenth century, attempts were made to add sympathetic (resonating) strings. The fortepiano's high register was doubled with 'aliquot strings', i.e. sympathetic strings that vibrate in resonance with others that are struck. This type of instrument was known as an 'aliquot piano'.

Pianists and composers obviously followed these developments attentively. The search for new sounds was an important feature of the Age of Enlightenment, whether in recently invented musical forms, in an increasingly virtuosic instrumental technique or in the use of new instruments.

The harpsichordist Christlieb Siegmund Binder was born in July 1723 in Dresden, where he spent the whole of his life. It was as a pantaleonist that he became a court musician, the pantaleon (occasionally referred to as 'pantalon') being a sort of large dulcimer with double strings of metal and gut, played with small hammers. Pantaleon Hebenstreit, Binder's teacher, had invented this instrument at the end of the previous century. An article in the *Encyclopédie* edited by Diderot and d'Alembert tells us that the term was also used to designate a small square piano and points out that, indeed, the pantaleon 'appears to have given rise to the fortepiano'.

Thus, a combination of two techniques, the plucked strings of the harpsichord and the hammers of the pantaleon, prepared the way for the development of the fortepiano.

Although Binder's fame appears to have spread no further than the city of Dresden, great interest was taken in his music and several of his compositions were published before his death in January 1789. These works are of such fine

quality that it is a great pity that they have fallen into oblivion. The first movement of the Sonata in D is thematically very rich; the fortepiano and the violoncello are given equal importance, as may be seen from the cadences written for the two instruments. The discourse they build up is dense but nevertheless limpid. The composer achieves a fine fusion of timbres, combining with maestria the precise attack of the fortepiano with the resonance of the bowed strings of the violoncello.

This is also a striking feature of the sonata by Johann Christoph Friedrich Bach. Born in 1732, he was the third of the four sons of J. S. Bach who reached musical eminence. His father gave him a sound musical training and during that time he met the young Carl Friedrich Abel. In 1756 he succeeded the Italians Angelo Colonna and Giovanni Battista Serini as composer at the Bückeburg court. In 1778 he travelled to London to visit his brother Johann Christian. There he attended the Bach-Abel concerts in Hanover Square, bought himself a new fortepiano along with much new music, and became a confirmed admirer of Mozart. He was an outstanding virtuoso of the keyboard and left a considerable number of works, some of them influenced by C. P. E. Bach's expressive style and some of them showing signs of early Romanticism.

J. C. F. Bach composed the Sonata in D towards the end of his life. The wealth of thematic elements, shared between the fortepiano and the violoncello, enables the composer to vary moods and emotions. The first movement presents a vigorous theme in the bright key of D major. The passages in minor keys, breaking with the general climate of the composition, stand out as moments of calm and delicacy. The *Larghetto* is fascinating, with a beautiful melody developed by the violoncello. The fortepiano's refined counterpoint is more than simple accompaniment; creating links between the different registers of the two instruments, it acts as a sort of musical drone as well as commenting or expanding on the discourse of the other instrument. Finally, the third movement presents an apparently quite simple folk theme. Becoming more elaborate with the successive interventions of the two instrumentalists, the variations alternate exuberance and eloquence with impressive virtuosity considering the still limited means of the fortepiano at that time.

Carl Friedrich Abel was in contact with the Bach family throughout his lifetime. Born in Cöthen in 1723, he received his early training as a violist from his father, Christian Ferdinand Abel. On the latter's death in 1737, he went to study with his godfather, J. S. Bach. He joined Wilhelm Friedmann Bach in Dresden when he became a gamba player in the court orchestra under Hasse. It is most likely that he was also in contact with Binder and Hebenstreit during the years he spent in the city. From 1758 onwards Abel spent most of his time in London, where he worked with Johann Christian Bach. Their association led to the establishment of the Bach-Abel concert series in their concert room in Hanover Square. Abel died in London in 1787.

Abel's reputation as a performer is closely connected with the *viola da gamba*. The instrument's elegance and delicacy also left their mark on his sonatas. These pieces are concise, and strict in form. The violoncello used here creates a feeling of intimacy in its accompaniment of the fortepiano.

The invention of the fortepiano was one of the major musical contributions of late Baroque. Other instruments, however, have since fallen into oblivion, and early scores contain instrumental terminology that is still a mystery to us today. How can we imagine the serpentino used by Sébastien de Brossard, for example? What exactly was the violino in tromba

marina used by Vivaldi? And what were the violoncello all'inglese, the english Violet or the viola d'amore inglese?

The violoncello all'inglese appears under that specific appellation in just one work: Antonio Vivaldi's Concerto con un violino et un violoncello obbligato all'inglese. The term 'all'inglese' nevertheless appears in four more compositions by the Venetian composer: three times in association with the viol and once with the violetta. We also know that Prudenza, a singer and violinist at the Ospedale della Pietà, played the violoncello all'inglese.

The term 'all'inglese' turns up again in a list of compositions sent to Johannes Klein knecht (assistant organist of Ulm Cathedral from 1723 to 1726). The viola d'amore and the viola d'amore inglese are mentioned in that list, which includes concertos by Fasch and anonymous composers.

There is some evidence to suggest that the term 'all'inglese' may be connected with the term 'd'amore', that is to say that such instruments used the principle of additional sympathetic strings. At the beginning of the seventeenth century Michael Praetorius, in his Syntagma Musicum, described a curious addition that was made to some bass viols in England: 'Beneath the six original strings are placed another eight steel or twisted copper strings, which are tuned very precisely in relation to the others. When one of the upper strings is set in movement with the fingers or the bow, the lower copper or steel string resonates "per consensum", quivering and vibrating, so that the beauty of the harmonies is multiplied and enlarged.'

This description corresponds to the instrument that was later known as the 'baryton' – an instrument that was taken to its height by Haydn at the end of the eighteenth century. The metal strings travel under the fingerboard, across the belly and over a low bridge and are attached to the instrument near the base of the tailpiece. Obviously the bow could not reach these strings. The skilled musician would pluck them with the left thumb, but the technique was tricky.

The metal strings sounded 'per consensum', i.e. in sympathy, with the bowed strings. Their vibration created a sort of silvery resonance. This process became relatively popular – perhaps more so than we may have imagined.

Nowadays instruments with sympathetic strings are often qualified by the term 'd'amore': viola d'amore, violino d'amore... However, many historical references associate that term with instruments having only wire or gut playing strings, with no mention of sympathetic strings.

Let us take a look at the viola d'amore. The French violist Jean Rousseau (Traité de la Violle, 1687) described it as a sort of treble viol with brass strings, and a few years later Sébastien de Brossard (Dictionnaire de musique, 1703) presented it as 'a kind of treble viol or violin, with six copper or steel strings, like those of the harpsichord,' adding that 'it produces a sort of silvery sound that is most pleasant'.

This definition was often taken up, sometimes verbatim, by other writers on the subject. The correspondence between the term 'd'amore' and the process of sympathetic strings is consequently far from clear at that time. It is even likely that the term 'd'amore' applied to the 'silvery sound' mentioned by Brossard, rather than to the actual means of producing it.

The term 'all'inglese' thus takes on its full meaning. We must remember that it appeared in several countries. We find it in the 'English violet' (German english Violet), which Leopold Mozart (Versuch, 1758) described as a kind of viola

d'amore, but with a different tuning and with seven principal and fourteen sympathetic strings. Vivaldi used the term violetta inglese. It is the viola d'amore inglese used in the above-mentioned concertos by Fasch that provides the key to this name. The viola d'amore inglese is simply a viola d'amore, a viol that produces a silvery sound. This special timbre is not produced by metal playing strings, but by additional sympathetic strings, a system that is said to have been invented or at least developed on bowed instruments in England.

The silvery sound of a 'd'amore' instrument could therefore be obtained by two means: by the use of sympathetic strings or by the use of metal playing strings. Subsequently a simplification led to the use of the term 'd'amore' for instruments producing such sound, by whichever means.

Many instruments made use of sympathetic strings, and many such instruments are to be found in museums. But not all of them possessed sympathetic strings from the outset. Some of them were modified much later. Such additions call for specific transformations. It was not possible to lengthen the peg box in order to attach new strings, especially if there were many of them. Several techniques could be used to adapt an instrument. The sympathetic strings of a viola d'amore by Jean Nicolas Lambert are tuned by means of pegs screwed into the side at the base of the resonator; they are fixed by nails in the peg box, beneath the gut strings.

Bass viols also underwent this type of transformation. The sympathetic strings were held by nails driven in between the fingerboard and the resonator. The tuning pegs were fixed at the base of the instrument, as in the viola d'amore by Jean-Nicolas Lambert. There are many examples of such transformations, using this technique or another. It is even possible to make out four sympathetic strings on the violin held by the great Tartini in a picture in the collection of the Castello Sforzesco in Milan. The peg box has not even been lengthened: the strings are attached to the scroll!

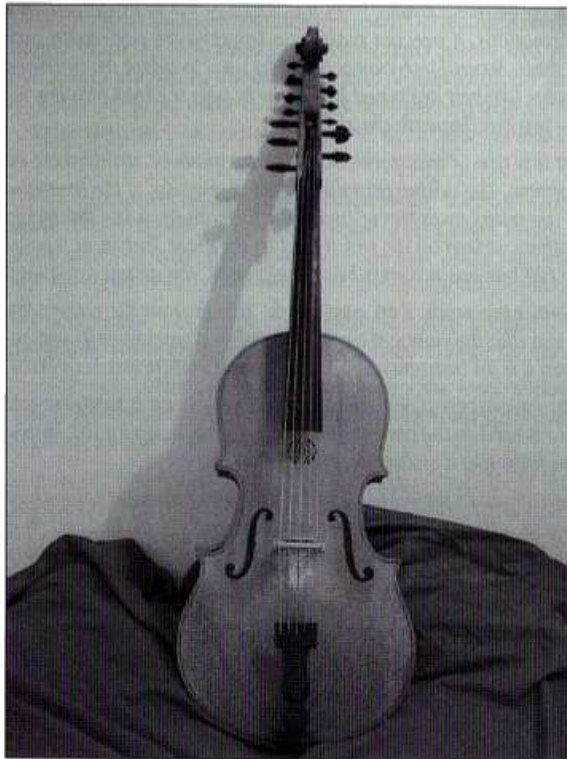
Obviously, some instruments were made with sympathetic strings from the outset. Apart from the well-known viola d'amore and baryton, there was also the violino d'amore (or violon d'amour) Only one such instrument has come down to us in its original state. Again it is an instrument by Jean-Nicolas Lambert, made in Paris in the mid-eighteenth century.

But let us come back to the violoncello all'inglese. It was most likely an instrument with sympathetic strings. The distinctive idiomatic writing that is used in the only work intended specifically for this instrument, the concerto by Vivaldi, confirms that it was tuned in fifths like a violoncello.

Is evidence of such an instrument to be found in museums? The answer is undoubtedly yes. At the end of the eighteenth century, it was known as a harmonicello – the name given by J. C. Bischoff to a bass string instrument of his construction. It is in fact a violoncello with five gut strings and ten sympathetic metal ones. One may also give the name violoncello d'amore to a much more complex instrument belonging to the Victoria and Albert Museum in London, which now has four playing strings and thirty-five sympathetic strings. It is obvious that it was originally a baryton. The instrument in its present form was transformed from a viol into a violoncello in the late eighteenth century, when most viols were reshaped and redesigned. The upper part of the body, when removed, could receive a violoncello neck. The transformation was therefore radical. On the instrument in the Victoria and Albert the modifications were very simple, concerning only the playing strings. The saddle was changed and the bridge adapted. Two pegs originally intended for

gut strings were replaced. The system of sympathetic strings was preserved. This hybrid instrument is therefore a violoncello d'amore, a violoncello all'inglese.

The violoncello recorded here was designed as a solo instrument. Joachim Quantz (*Essai d'une méthode*, 1752) mentions that a person intending to play the violoncello 'will do well to have two instruments, so that he may use one for the Solo and the other for the accompaniment of fine Music'. The solo instrument, he points out, will be smaller; this has two advantages: the vibrating length of the string will be slightly shorter, thus favouring virtuosity, and the table will be smaller in size, thus favouring the harmonics that give the instrument its brilliant sound. A few pages further on Quantz, indicates that some cellos, like the violin or the basse de violon, may have a fifth string, higher than the others. But, he adds, it is difficult to obtain a good result because the extra string, being finer, generally sounds rather feebly.



All these elements were taken into account in our reconstruction of a violoncello all'inglese. Following Joachim Quantz's good advice, great care was taken with the definition of the fifth string (e'). The twelve sympathetic strings are attached to a lengthened peg box, following the principle of the violon d'amour by Jean-Nicolas Lambert, and they have their own bridge. Brass was used for the lower strings and steel for the higher ones. They are tuned chromatically from an octave above the bass. A second bridge, situated beneath the tailpiece, makes it possible to obtain a double resonance: a keynote and its twelfth. This principle is common in instruments with sympathetic strings.

The potential of this process is amazing. In capturing the vibration of the gut, the sympathetic strings conserve energy. This fact, which is essential to our understanding of their function, was brought to light at an early date. At the end of the seventeenth century the French musician and theorist Etienne Loulié wrote in his *Premier livre selon la Théorie des Anciens*: 'The greater the density of a Body, the more readily it quivers and trembles, as a Copper string vibrates more rapidly than a gut string [...]. A small Body vibrates faster, as does a string that is finer or shorter. The faster the vibration, the higher the sound, whence it appears that the quality of the sound is diversified by the quality of the material, by the size of the Body and the shape of the Instrument.'

The metal strings lend the sound of the violoncello greater density and fluidity, and enable very slow, relaxed bowing.

The expressiveness of the violoncello d'amore, supported by the metal string, combines beautifully with the delicate tones of the fortepiano; the two very different timbres blend perfectly. The sympathetic strings create associations between the exuberant spirit of the fortepiano's high register and the fine, melodious voice of the violoncello, marked by the pre-Romantic Sturm und Drang.

Eighteenth-century composers built up a new language, elaborating formal frameworks and developing a virtuosity that had hitherto never been attained. They lived in an age of invention, an age that sought chromatic vibration, vibration of sound, traces of which are to be found in treatises on composition, beginning with the famous work by Jean-Philippe Rameau. Music was no longer the reflection of an Aristotelian world. It was no longer the perceptible expression of an ordered and unchanging universe. It became a means of conveying emotion. The fortepiano and the violoncello d'amore reflect that quest for harmonic perfection.

Jean-Charles Léon
Joint artistic director of the Lachrimae Consort
Translation: Mary Pardoe

BRIGITTE HAUDEBOURG

Née à Paris, Brigitte Haudebourg commence l'étude du piano à l'âge de quatre ans sous la direction de Marguerite Long et Jean Doyen. Entrée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe de clavecin de Marcelle Delacour, elle obtient un premier Prix en 1963.

Elle se perfectionne alors sous la direction de Robert Leyron-Lacroix, puis, après avoir donné les premiers concerts d'une carrière prometteuse, devient soliste concertiste à l'ORTF et obtient la Médaille d'Or au Concours International Viotti (Italie) en 1968.

Depuis, son talent n'a cessé d'être de plus en plus reconnu et apprécié. L'accueil du public et de la presse est unanime dans tous les pays qu'elle visite aux quatre coins du globe, aussi bien en Extrême-Orient qu'en Russie ou aux Etats-Unis (où elle assure chaque année une masterclass aux Universités de Laramie et de Houston).

Brigitte Haudebourg donne des récitals ou joue en sonate et en concerto avec les plus grands artistes actuels. Dans un monde de performance, chacun se plaît à reconnaître sa technique irréprochable au service d'une musicalité vraie.

Son répertoire comprend des pièces classiques de compositeurs de renommée universelle (Bach, Couperin, Scarlatti, Rameau) ainsi que de musiciens moins connus que ses recherches personnelles lui ont permis de découvrir, interpréter et enregistrer (Daquin, Méhul, Devienne, Schobert, Eckard, Boutmy [Grand Prix Du Disque] ainsi que des œuvres contemporaines (Bartók, Ohana, Wiener...).

Considérée comme une des meilleures clavecinistes actuelles, Brigitte Haudebourg a déjà enregistré une cinquantaine de disques. Ouverte aux autres formes d'expression artistique, elle a participé, en assurant la partie musicale, à plusieurs créations du Théâtre du Silence. Le récent succès de son disque consacré aux pièces pour pianoforte de Benda a confirmé les multiples talents de Brigitte Haudebourg en en faisant une spécialiste de cet instrument, pour lequel elle consacre désormais une partie de sa carrière.

En plus de toutes ses activités et de son travail pédagogique en Conservatoire National de Région, Brigitte Haudebourg dirige une collection d'édition de partitions rares chez Zurfluh.

Elle assume également la direction artistique du Festival de Musique et d'Art Baroque en Tarentaise depuis 1992.

Paris-born Brigitte Haudebourg took up the piano at the age of four and studied with Marguerite Long and Jean Doyen. Later she joined Marcelle Delacour's harpsichord class at the Paris Conservatoire (CNSM) and was awarded a premier prix in 1963.

She went on to study with Robert Leyron-Lacroix, then, after giving the first concerts in a very promising career, she became a soloist with the Orchestra of the French Broadcasting Corporation (ORTF) and won the Gold Medal at the International Viotti Competition in Italy (1968).

Since then, her talent has been constantly recognised and appreciated by audiences and press alike in countries all over the world, including those of the Far East, Russia and the United States (where she gives masterclasses each year at the universities of Laramie and Houston).

Brigitte Haudebourg gives recitals, and plays sonatas and concertos with some of the world's greatest artists. Her faultless technique and fine musicality are undisputed.

Her repertoire includes works by the very great composers (Bach, Couperin, Scarlatti, Rameau) but also by the lesser-known musicians she has encountered through her research (Daquin, Méhul, Devienne, Schobert, Eckard, Boutmy) and by composers of the twentieth century onwards (Bartók, Ohana, Wiener...).

Regarded as one of today's finest harpsichordists, Brigitte Haudebourg has made over fifty recordings. She is also open to other forms of artistic expression and has taken part as a musician in several new works by the Théâtre du Silence.

Brigitte Haudebourg is also a teacher, and an editor: she is in charge of preparing rare scores for publication by Zurfluh.

In 1992 she became artistic director of the Festival de Musique et d'Art Baroque en Tarentaise.

PHILIPPE FOULON

Philippe Foulon débute sa carrière de soliste au Festival International de Bruxelles en 1983. Il obtient un Premier Prix au Conservatoire Royal de Bruxelles auprès de Wieland Kuijken., avec lequel il se produit régulièrement en duo de violes (Paris, Londres, Madrid...) Il co-fonde l'Ensemble Baroque de Limoges avec Jean-Michel Hasler et les Musiciens du Louvre avec Marc Minkowski.

Il joue en soliste ou avec d'autres musiciens et ensembles – sous la direction de Ton Koopman, Jean-Michel Hasler, Reinhart Goebel, William Christie, Hugo Reyne, Marc Minkowski, Jean-Claude Malgoire, Bob Van Asperen... – dans les plus grands festivals français et européens. Il a enregistré de nombreux disques, pour lesquels il a reçu maintes récompenses, dont le prestigieux Prix International Vivaldi de la Fondation Cini (Italie).

Philippe Foulon enseigne le viole de gambe, le violoncelle baroque et le baryton à cordes à Paris (Conservatoires des XI^e et VII^e arrondissements) et il donne régulièrement des cours en Espagne (Curso de música barroca y Rococo de San Lorenzo del Escorial, Curso de Santiago de Compostela, Curso de Música Barroca de Segovia). Il assure depuis 1997 des masterclasses (viole de gambe, violoncelle baroque) au Conservatoire Royal Supérieur de Madrid.

Il est fondateur du Lachrimae Consort, ensemble qui a été parrainé par la Communauté Européenne, programme Kaléidoscope, pour *La Chanson de Roland*, - *Roncevaux*, *Echos d'une bataille* -. Le Consort est soutenu par la DRAC Île-de-France et le Conseil Général de Seine-et-Marne.

Passionné par les instruments disparus du XVI^e au XIX^e siècle, il a entrepris un projet de résurrection de plusieurs instruments perdus, en collaboration avec Jean-Charles Léon, musicologue associé au CMBV, et co-directeur artistique du Lachrimae Consort.

En 2001, le Lachrimae Consort reçoit le Premier Prix du Patrimoine pour la résurrection de la *viole d'Orphée* en première mondiale, et présente les premiers concerts avec cet instrument aux festivals d'Ambronay et de Sablé. En 2003, le Consort ressuscite le *violoncelle d'amour*, avec le soutien exceptionnel du Ministère de la Culture et de la Communication.

Depuis 1996, Philippe Foulon est directeur artistique des *Après-Midi de Saint-Loup*.

Philippe Foulon began his career as a soloist at the Brussels International Festival in 1983. He studied in Wieland Kuijken's class at the Royal Conservatory in Brussels, where he was awarded a premier prix. He now plays regularly in duo with Wieland Kuijken (Paris, London, Madrid...) He was co-founder with Jean-Michel Hasler of the Limoges Baroque Ensemble and with Marc Minkowski of Les Musiciens du Louvre.

He has appeared as a soloist or with other musicians and ensembles – under conductors including Ton Koopman, Jean-Michel Hasler, Reinhart Goebel, William Christie, Hugo Reyne, Marc Minkowski, Jean-Claude Malgoire and Bob Van Asperen – at many important festivals throughout Europe. His many recordings have earned him numerous awards, including the prestigious International Vivaldi Prize awarded by La Fondazione Cini (Italy).

He also teaches in Paris (Conservatoires of the XI^e and VII^e arrondissements): viola da gamba, Baroque cello and baryton. And he regularly gives courses in Spain (Curso de música Barroca y Rococo de San Lorenzo del Escorial, Curso de Santiago de Compostela, Curso de Música Barroca de Segovia). Each year he also gives masterclasses (viola da gamba, Baroque cello) at the Royal Conservatory in Madrid.

Philippe Foulon is the founder of the Lachrimae Consort. The ensemble receives the support of the Île-de-France Regional Service for Cultural Affairs (DRAC) and the Seine-et-Marne General Council. Its production of La Chanson de Roland was sponsored by the European Community's Kaleidoscope programme.

He is keenly interested in the revival of musical instruments of the 16th-19th centuries. With the musicologist Jean-Charles Léon, who is also joint artistic director of the Lachrimae Consort, he has embarked on a project to revive several instruments that have been lost. In 2001, following the revival of the viole d'Orphée (which was rewarded with the National Heritage Prize), the Lachrimae Consort gave the first concerts with the instrument at the Ambronay and Sablé festivals. In 2003 the ensemble revived the violoncello d'amore, for which it received the exceptional support of the French Ministry of Culture and Communication.

Philippe Foulon has been artistic director of the Après-Midi de Saint-Loup since 1996.