

DANS LA COLLECTION "L'ART DE..."

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- |   |           |  |           |
|---|-----------|--|-----------|
| ● Le violon / The violin                                | ARN 60262 | ● Le violoncelle / The cello                                     | ARN 60268 |
| ● Le 'ûd turc / The Turkish 'ûd                         | ARN 60265 | ● Le piano / The piano   | ARN 60390 |
| ● Le cornet à pistons / The cornet                      | ARN 60267 | ● Le didjeridoo / The didgeridoo                                 | ARN 60391 |
| ● Le luth au Moyen Age /<br>The lute in the Middle Ages | ARN 60264 | ● La flûte des Andes / The Andean flute                          | ARN 60352 |
| ● Le santûr persan / The Persian santûr                 | ARN 60351 | ● La musique mécanique, vol. 1 /<br>The mechanical music, vol. 1 | ARN 60359 |
| ● La cornemuse, vol. 1 /<br>The bagpipe, vol. 1         | ARN 60347 | ● La harpe celtique / The Celtic harp                            | ARN 60357 |
| ● Le qânûn égyptien / The Egyptian qânûn                | ARN 60273 | ● La musette de cour / The baroque musette                       | ARN 60378 |
| ● Le clavecin / The harpsichord                         | ARN 60358 | ● La musique mécanique, vol. 2 /<br>The mechanical music, vol. 2 | ARN 60406 |
| ● La vielle à roue, vol. 1 /<br>The hurdy-gurdy, vol. 1 | ARN 60355 | ● La harpe, vol. 2 / The harp, vol. 2                            | ARN 60371 |
| ● La harpe, vol. 1 / The harp, vol. 1                   | ARN 60370 | ● La trompe de chasse / The hunting-horn                         | ARN 60353 |
| ● Le pipa chinois / The Chinese pipa                    | ARN 60377 | ● Le balafon / The balafon                                       | ARN 60403 |
| ● Le khèn / The khèn                                    | ARN 60367 | ● La musique mécanique, vol. 3 /<br>The mechanical music, vol. 3 | ARN 60407 |
| ● Le carillon / The carillon                            | ARN 60349 | ● La vièle vietnamienne /<br>The Vietnamese fiddle               | ARN 60417 |

A PARAITRE / COMING SOON:

- |  |           |
|--|-----------|
| ■ Les cornemuses de Thrace / Bagpipes from Thrace    | ARN 60369 |
| ■ La vielle à roue, vol. 2 / The hurdy-gurdy, vol. 2 | ARN 60373 |
| ■ Le basson baroque / The baroque bassoon            | ARN 60376 |
| ■ La flûte traversière / The flute                   | ARN 60266 |
| ■ Le hautbois / The oboe                             | ARN 60424 |



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:  
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

© ARION PARIS 1981/1998 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

© ARION PARIS 1981/1998 - Copyright reserved for all the world.

The art of the viola d'amore

l'Art

de la  
**VIOLE D'AMOUR**



Jean-Philippe VASSEUR

# de la VIOLE D'AMOUR

Illustration : viole d'amour,  
portant l'étiquette d'A.N. Bartl,  
Vienne, seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Par l'étendue de son registre qui tient du violon, de l'alto et du violoncelle, par sa découpe baroque, ses ouïes en forme de flammes, sa volute sculptée, la viole d'amour semble sortir tout droit d'un conte oriental, et c'est bien en Orient qu'il faut chercher ses origines. Selon Léon Pillaut<sup>(1)</sup>, la désignation italienne «*viola d'amore*» ne serait qu'une déformation de «*viola da moro*».

Sous les sept cordes frottées qui la tendent, passent sept autres cordes métalliques qui, n'étant atteintes ni par l'archet ni par les doigts, vibrent par sympathie. La résonance particulière qui en résulte autour de l'accord fondamental de ré majeur, auréole le timbre de viole d'amour d'une sonorité argentine (ses trois cordes graves sont d'ailleurs filées d'argent).

Contrairement à beaucoup d'instruments dits «d'amour», hybrides curieux et souvent intéressants, la viole d'amour n'a jamais complètement disparu de la vie musicale, depuis son apparition en Angleterre au début du XVII<sup>e</sup> siècle. A telle enseigne qu'elle a même polarisé plus ou moins exclusivement le talent de compositeurs qui lui doivent de n'être pas complètement oublié : on songe à Attilio Ariosti (1666 - v. 1740) ou à

Louis-Toussaint Milandre. Les plus grands maîtres n'ont pas dédaigné de composer pour elle, à commencer par Johann Sebastian Bach qui lui confie un solo dans plusieurs cantates et dans la *Passion selon Saint Jean*. L'âge baroque attribue en effet à nombre d'instruments une signification symbolique qui est d'ordre étroitement fonctionnel, ce qui ne veut pas dire que les musiciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ne se soient pas intéressés au timbre. Mais le romantisme - et Berlioz le premier - attribuera au timbre un pouvoir d'expression intrinsèque. Sur l'échelle de la perception associative romantique (timbre = couleur = sentiment), la viole d'amour est, avec la harpe éoliennes, l'instrument qui évoque le mysticisme et le monde surnaturel.



<sup>(1)</sup> Léon Pillaut, «Notes sur la reprise de quelques instruments anciens» : «la viole d'amour», *Le Ménestrel* LVII, 35 (30 août 1891), p. 274.

«non joué» (les cordes sympathiques) et doit en conséquence ne laisser de traces que dans la mémoire de ceux qui l'ont entendu. Ainsi, la tradition la plus solide veut que Chrétien Urhan (1790 - 1845) ait été un fervent «pratiquant» de la viole d'amour (le mot «pratiquant» convient au sens religieux qu'il donnait à l'exercice de son art), bien qu'il n'ait laissé qu'une seule œuvre pour elle et que cette œuvre semble perdue.

Viole d'amour et alto sont cousins par alliance. Tous les grands altistes du XIX<sup>e</sup> siècle, à commencer par Casimir-Ney (1802 - 1877), et particulièrement les altistes de l'Opéra, Pierre Adam (1820 - 1890) et Louis van Waefelghem (1840 - 1908) ont joué de la viole d'amour et ont milité en sa faveur. Mais ce qu'ils ont écrit pour elle ne peut se comparer avec ce que lui ont légué les musiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il faudra attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour que l'instrument provoque un regain d'intérêt chez les compositeurs en dehors d'une recherche de coloration particulière par des auteurs d'opéras comme Massenet ou Puccini. Paul Hindemith, Franck Martin, Leos Janacek (dont les versions primitives de la *Sinfonietta* et du 2<sup>e</sup> quatuor comprenaient, rappelons-le, une partie de viole d'amour), beaucoup d'autres encore en ont exploré les possibilités en des œuvres développées et originales.

Les quatre compositeurs réunis sur ce disque représentent les quatre aspects que revêt la réalité d'un art instrumental particulièrement raffiné. Carl Stamitz (1745 - 1801) peut à bon droit passer pour avoir illustré l'aspect virtuose. Les besoins d'une carrière de concertiste l'ont incité à concevoir des sonates et au moins trois concertos. Jean-Philippe Vasseur en a reconstitué deux d'après les manuscrits qui sont conservés à la Bibliothèque des Amis de la Musique à Vienne. Aucun des deux ne peut être daté avec certitude. Ils sont en ré majeur, ton naturel de l'instrument, et concentrent les meilleures qualités du talent fécond et

élégant de Carl Stamitz. Assujetti aux formules «galantes» chères à l'école de Mannheim, le musicien laisse percer dans les andantes notamment, une émotion vraie, voilée de mélancolie. Fidèle à l'esthétique que nous venons de mentionner, Stamitz conclut ses deux concertos par des rondos. Le rondo du Concerto n° 2 n'est d'ailleurs pas sans évoquer celui du Concerto n° 1 dont les couplets suggèrent les épisodes d'une chasse. Les deux concertos pour viole d'amour de Stamitz sont constitués chacun de trois mouvements, deux mouvements vifs encadrant un mouvement lent. Le premier allegro du Concerto n° 2 ne figure pas sur cet enregistrement.

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 - 1704) est, de par sa production tant vocale qu'instrumentale, un des compositeurs majeurs de l'Allemagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Génie essentiellement spéculatif, Biber s'est livré aux recherches les plus poussées sur la base d'un usage systématique de la *scordatura*, c'est-à-dire de la modification de l'accord du violon, de l'alto, et des violes. Ainsi, ses quinze sonates sur les *Mystères du Rosaire* (1674) sont fondées chacune sur une *scordatura* différente. L'autre œuvre capitale du maître allemand dans le domaine instrumental est son *Harmonia artificiosa-ariosa diversi mode accordata*, parue à Nuremberg en 1714, dix ans après sa mort. La *Partia VII*, la dernière des suites constituant l'*Harmonia artificiosa-ariosa*, est confiée à deux violes d'amour, soutenue par la basse continue. La *Partia VII* de l'*Harmonia artificiosa-ariosa* est en sept parties : un *praeludium* fondé sur un dialogue des deux violes, où passages rapides et lents alternent, une allemande, une sarabande, une aria et trezza, une gigue, retranchée de cet enregistrement, enfin une «arietta variata» qui justifie à elle seule le caractère délibérément «artificieux» de la pensée du compositeur. Le thème de cette arietta est construit sur un motif de passacaille qui, répété vingt-deux fois de suite, soutient douze variations.

Si Stamitz peut personnaliser le virtuose, Biber, le musicien spéculatif, Louis-Toussaint Milandre incarne le théoricien de la viole d'amour. On sait très peu de choses sur ce musicien français du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle sinon qu'il était violiste de la chapelle de Louis XV, alliste à l'Opéra (déjà!), violoniste à la Comédie-Française de 1760 à 1763, et professeur de la reine. Son activité de compositeur est signalée par des symphonies et par trois psaumes exécutés au Concert spirituel en 1767 et 1768 qui le fit considérer alors comme «un habile compositeur dans le genre italien»<sup>(2)</sup>. Il avait d'ailleurs affirmé ses goûts ultramontains en publiant dès 1755, à Paris, *L'Année musicale* «ouvrage périodique mêlé de parodies des plus jolis petits airs italiens». Mais son plus beau titre de gloire reste la publication en 1771 de son œuvre cinquième, une méthode facile pour la viole d'amour. Cet ouvrage fait toujours autorité, bien que quelques autres aient été édités depuis. Nous entendons ici un andante gracieux en doubles cordes, un premier menuet paraphé par une aigrette scintillante de sons harmoniques, un second menuet plus rude en doubles cordes, enfin une alerte gigue en rondo.

Le quatrième aspect de l'art de la viole d'amour est représenté par un compositeur qui reste surtout connu comme organologue. Léon Pillaut (1833-1903) a été nommé conservateur du Musée instrumental du Conservatoire de Paris en 1886. Il est tout à fait révélateur de constater que son livre *Instruments et musiciens* paru en 1880 ne mentionne pas la viole d'amour alors que Pillaut lui consacrera une étude dans *Le Ménestrel* en 1891, un an avant qu'il ne confie à l'éditeur Baudoux l'autographie d'une *Pièce caractéristique* pour viole d'amour et piano dédiée à Louis van Waefelghem. C'est en effet à partir de 1880, et principalement grâce à ce dernier que s'amorce le renouveau de la viole d'amour. Nous avons retrouvé la *Pièce caractéristique* dans le fonds du Conservatoire du

Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale. Loin de sacrifier à la virtuosité ou à l'effet, cette page méditative est un adagio ardent et passionné dont l'accompagnement montre que son auteur a su faire son profit des acquisitions de l'harmonie wagnérienne.

Telles les neuf muses, neuf violes d'amour étaient présentées à l'exposition universelle de 1900 dont celle appartenant à Louis van Waefelghem, et à Léon Pillaut et une viole d'amour construite par le luthier italien Guidantus en 1715, acquise en 1979 par Jean-Philippe Vasseur. C'est la viole d'amour que nous entendons dans la *Partia VII* de Biber et la *Pièce caractéristique* de Léon Pillaut. D'autres œuvres sont interprétées par Jean-Philippe Vasseur sur une viole d'amour de Laberthe de 1932 (modèle «Casadesus»). Ainsi la tradition se perpétue en s'amplifiant.

Joël-Marie FAUQUET

#### JEAN-PHILIPPE VASSEUR

Jean-Philippe Vasseur étudie l'alto au Conservatoire National Supérieur de Paris dans la classe de Pierre Pascal — d'où il sort avec un Premier Prix — et la musique de chambre, dans la classe de Jean Hubeau. Au sein de l'Orchestre de l'Opéra de Paris, de l'Ensemble InterContemporain, de l'Ensemble Mosaïques, il participe à de nombreuses productions qui le conduisent dans toute l'Europe, aux États-Unis, au Japon et en Russie. Depuis 1980, il est titulaire d'une classe d'alto au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Jean-Philippe Vasseur est également responsable des publications en fascimilés sur l'alto aux Éditions Fuzeau, sous la direction de Jean Saint-Aroman.

<sup>(2)</sup> Cité par Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, Société française de musicologie, 1975, p.137

# the Art of the VIOLA D'AMORE

In its compass (similar to that of the violin, viola and cello), its unusual shape, its soundholes in the form of "flaming swords", its carved scroll, the viola d'amore seems to come straight from some Oriental tale, and its origins are indeed to be sought in the Middle East. According to Léon Pillaut<sup>(1)</sup>, the Italian name "viola d'amore" is simply a corruption of "viola da moro".

The instrument has seven bowed gut strings and, beneath them, seven sympathetic metal strings (i.e. which vibrate because of the proximity of the bowed strings above them, thus enriching the tone). The distinctive resonance that results around the fundamental chord of D major gives the viola d'amore a silvery tone (moreover, its three low strings are overspun with silver).

Unlike many other so-called "d'amore" instruments (curious and often interesting hybrids) the viola d'amore has never completely disappeared from musical life since its appearance in England at the beginning of the 17th century. It even focussed the attention of certain composers to such an extent that it is thanks to this instrument that they have not been completely forgotten: we are thinking, in particular, of Attilio Ariosti (1666 - c.1740) and Louis-

Toussaint Milandre. Even the greatest composers did not consider it beneath them to compose for the viola d'amore; Johann Sebastian Bach used it to great effect in the *St John Passion* and in several of his cantatas. The baroque era attributed symbolical meaning of a strictly functional nature to many instruments, which does not mean that the musicians of the 17th and 18th centuries were not interested in timbre. But Romanticism – and first and foremost Berlioz – attributed an intrinsic power of expression to the timbre. On the scale of Romantic associative perception (timbre = colour = feeling), the viola d'amore was, with the Aeolian harp, the instrument that evoked mysticism and the supernatural world.

The golden age of the viola d'amore was the 18th century. Alessandro Scarlatti, Telemann, Vivaldi and Carl Stamitz wrote sonatas, concertos and obbligato parts in their cantatas or operas for it. But in the 19th century – at least until about 1880 – the viola d'amore repertory was both real and nonexistent. It was as if it was considered as a magical instrument, producing sounds from "played" (i.e. bowed) and "unplayed" (i.e. sympathetic) strings, and must therefore leave no trace other than in the memory of those who heard it. Thus, tradition has it that

<sup>(1)</sup> Léon Pillaut "Notes sur la reprise de quelques instruments : la viole d'amour" *Le Ménestrel* LVII, 35 (30 August 1891), p.274.

Chrétien Urhan (1790-1845) was a fervent "adept" of the viola d'amore (the word "adept" befits the religious meaning he gave to the practice of his art), though he left only one work for the instrument and that work has apparently been lost. Moreover, the viola and the viola d'amore are distant relations. All the great viola players of the 19th century, beginning with Casimir-Ney (1802-1877), and particularly the viola players of the Paris Opéra, Pierre Adam (1820-1890) and Louis van Waefelghem (1840-1908), played the viola d'amore and militated in its favour. But what they wrote for the instrument is not comparable to the legacy of 18th-century musicians.

We have to wait until the beginning of the 20th century for composers to once more take an interest in the instrument, although musicians such as Massenet and Puccini used it to provide unusual colouring in their operas. Paul Hindemith, Frank Martin, Leos Janacek (it must be remembered that his early versions of *Sinfonietta* and the *String Quartet n°2* contained a viola d'amore part) and many others explored its possibilities in elaborate and original works.

The four composers brought together on this recording illustrate the four aspects of a particularly refined instrumental art. Carl Stamitz (1745-1801) can legitimately be considered as having illustrated the virtuoso aspect. His career as a concert artist prompted him to compose sonatas and at least three concertos. Jean-Philippe Vasseur has pieced together two of them from the manuscripts in the Library of the Friends of Music in Vienna. Neither of them can be dated with any certainty. They are in the instrument's natural key of D major, and illustrate the finest qualities of Carl Stamitz's rich, elegant style. The composer was apt to use the "galant" formulas that were so dear to the Mannheim school, but here, particularly in the andante movements, he allows true emotion, tinged with melancholy, to show through. Faithful to the aesthetics of

the Mannheim school, Stamitz concludes these two concertos with rondos. The rondo movement of the Concerto n°1 is, moreover, not unlike that of the Concerto n°2, whose episodes suggest the hunt. These two concertos for viola d'amore are each in three movements: fast-slow-fast. The first Allegro movement of Concerto n°2 does not appear on this recording.

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), one of the major composers of 17th-century Germany, produced both vocal and instrumental works. His genius was essentially speculative; he carried out extremely advanced research based on a systematic use of scordatura, i.e. abnormal tuning of the violin, viola and viols. Thus, each of his fifteen Mystery (Rosary) Sonatas (1674) is based on a different type of scordatura. His other major instrumental work is his *Harmonia artificiosa-ariosa diversi modo accordata*, published in Nuremberg in 1714, ten years after his death. In *Partia VII*, the last of the suites in this work, he uses two violas d'amore, supported by the basso continuo. The suite is in seven parts: a Praeludium based on a dialogue between the two violas d'amore, with an alternation of fast and slow passages, an Allemande, a Sarabande, an Aria and Trezza, a Gigue (the latter has been omitted from this recording), and finally an "Arietta variata", illustrating the composer's deliberate use of artifice. The theme of this Arietta is based on a passacaglia motif, which is repeated twenty-two times and supports twelve variations.

If Stamitz was the virtuoso of the viola d'amore and Biber the speculative musician, Louis-Toussaint Milandre represents the theoretician. We know very little about this French musician of the mid-18th century other than that he played the viol at the chapel of Louis XV, the viola at the Paris Opéra and the violin at the Comédie-Française (from 1760 to 1763), and that he was tutor to the Queen. Several symphonies and three psalms of his composition were performed at the Concert Spirituel in 1767 and 1768, which led him to be considered as "a skilled composer in the Italian



Gravure de Weigel (XVIII<sup>e</sup> siècle)  
Musikalisches Theatrum (Nuremberg)

genre" [2]. Moreover, he had already asserted his ultramontane leanings when he published *L'Année musicale*, "ouvrage périodique mêlé de parodies des plus jolis petits airs italiens" (Paris, 1755). But his greatest claim to fame was the publication in 1771 of his Opus 5, an easy method for the viola d'amore which is still accepted as an authority, despite the fact that several other methods have been published since. On this recording, we hear a graceful Andante using two courses, a Premier menuet with a sparkling use of harmonic sounds, a harsher Second menuet, using two courses, and finally a lively Gigue en rondo.

The fourth aspect of the art of the viola d'amore is represented by a composer who is known above all as an organologist. Léon Pillaut (1833-1903) was appointed curator of the Museum of Musical Instruments at the Paris Conservatoire in 1886. It is very revealing to note that his book, *Instruments et musiciens*, published in 1880, does not mention the viola d'amore, but Pillaut devoted a study to the instrument in *Le Ménestrel* in 1891, and the following year his *Pièce caractéristique pour viole*

*d'amour et piano*, dedicated to Louis van Waefelghem, was published by Baudoux. It was from 1880 onwards – mainly thanks to van Waefelghem – that the revival of the viola d'amore began. We found this *Pièce caractéristique* in the Bibliothèque Nationale in Paris. Far from giving in to virtuosity or effect, this work is meditative; it is an ardent, passionate adagio, with an accompaniment that shows how its author managed to turn the attainments of Wagnerian harmony to his advantage.

Like the nine Muses, nine violas d'amore were presented at the World Exhibition of 1900, including the one that belonged to Louis van Waefelghem and Léon Pillaut and a viola d'amore built by the Italian instrument maker Guidantus in 1715. The latter was bought by Jean-Philippe Vasseur in 1979 and it is this instrument that we can hear in Biber's *Partia VII* and Léon Pillaut's *Pièce caractéristique*. Jean-Philippe Vasseur performs the other pieces on a viola d'amore made by Laberthe in 1932 ("Casadesus" model). Thus, tradition is carried on and continues to evolve.

Joël-Marie FAUQUET  
Translated by Mary Pardoe

## JEAN-PHILIPPE VASSEUR

Jean-Philippe Vasseur studied the viola at the Paris Conservatoire in Pierre Pascal's class, graduating with a Premier Prix; he also studied chamber music in Jean Hubeau's class. With the Orchestre de l'Opéra de Paris, the Ensemble InterContemporain and the Ensemble Mosaïques, he has travelled all over Europe and visited the United States, Japan and Russia. In 1980, he took up a post teaching the viola at the Conservatoire in Lyons. Jean-Philippe Vasseur is also in charge of facsimile publications for viola with Éditions Fuzeau, directed by Jean Saint-Arroman.

[2] Quoted by Constant Pierre in "Histoire du Concert spirituel", Société française de musicologie, 1975, p. 137