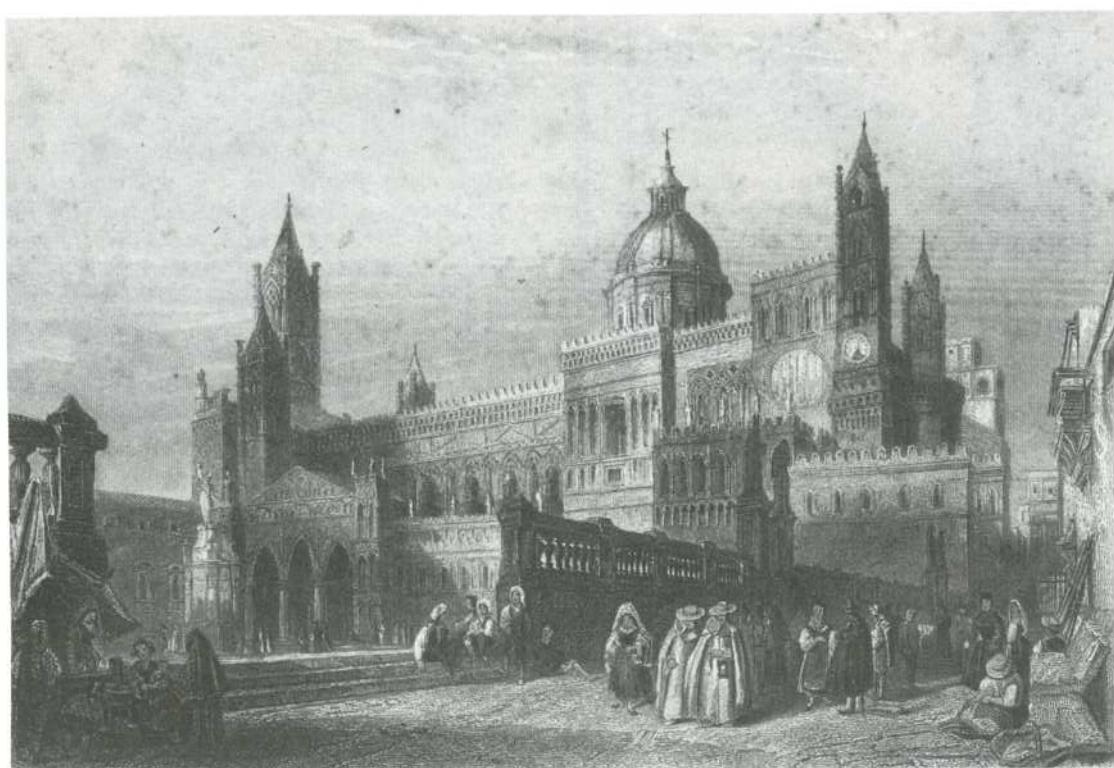


COUTRE BASSE XVII<sup>e</sup> → PRAETORIUS -

Méthode de Charles Lahro (Ed. Philidor)



Palerme.

# *LA VIE ET L'AMOUR D'UNE... BASSE*

L'origine de la contrebasse se lie étroitement à celle des instruments graves de la famille des violes, instruments qui ont eux-mêmes leur type générateur dans la rote à archet du Moyen-Age. Ainsi, l'utilisation de la contrebasse n'est pas l'apanage d'un art « moderne », et sa fonction n'a cessé d'évoluer au cours des âges. Il n'est pas douteux par exemple que dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, elle soit déjà connue et usitée sous les noms de « grande viole Basse », de « contrabasso da gamba » ou de « violone ».

Et, s'il est vrai qu'en 1618, M. Praetorius s'attache à la décrire et à la figurer avec une extrême précision dans son fameux *Syntagma Musicum* nous pourrions déjà trouver trace d'elle dans un ouvrage antérieur d'une centaine d'années. Nous faisons allusion au *Musica Instrumentalis d'Agricola* (1519).

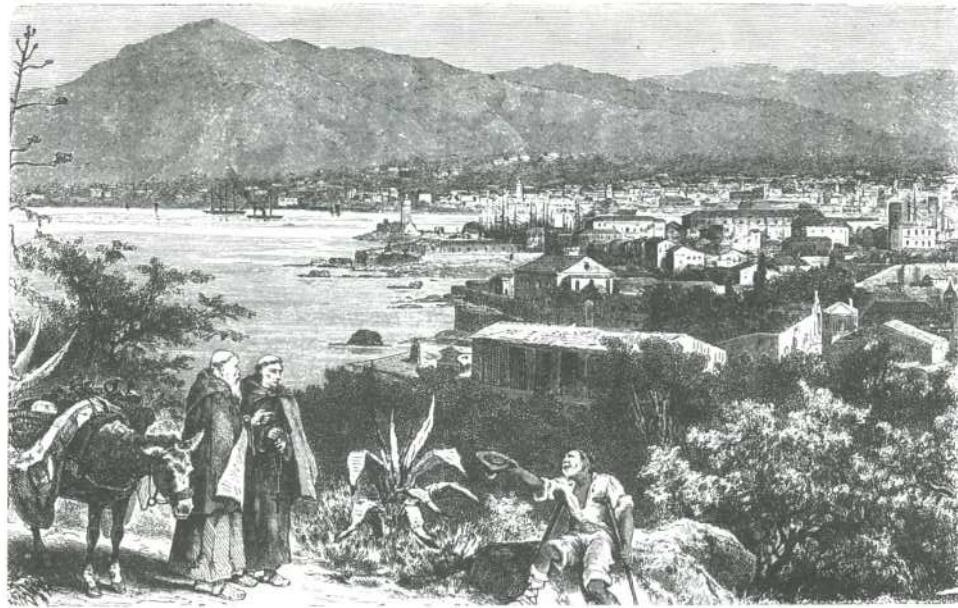
Dès 1539, on voit le Violone adopté pour les représentations dramatiques données à la cour de Florence, et nous trouvons dans l'*Orféo de Monteverdi* (1607) la confirmation de l'utilisation de deux contrebasses de violes. C'est alors pour la contrebasse l'aube d'une ère nouvelle qui va lui ouvrir une carrière durable. On lui assignera son rôle fondamental de soutien dans les ensembles instrumentaux et orchestraux. C'est en ce sens, que pendant fort longtemps elle sera appelée à doubler les parties de violoncelle et, il faudra attendre Haydn (symphonies n° 6, 7, 8, 31, 72) et Mozart (K.612) pour que, dans le monde symphonique, sa voix se fasse entendre en solo.

Rétablissementn cependant que ce ne sont pas là les premiers essais d'émancipation de la contrebasse. Il n'est pas rare, en effet, que dès l'époque baroque, on puisse l'entendre à découvert. N'oublions pas que c'est le règne de la Basse continue et qu'il peut lui arriver, de fait, de s'insinuer comme principale accompagnatrice, le timbre du « Seize pieds », c'est-à-dire celui de la contrebasse, pouvant être préféré à celui de la viole de Gambe ou du violoncelle pour doubler la basse du clavier. Ces mutations du médium instrumental ne répondaient pas à des habitudes rigides. Seul, le « bon goût » pouvait les déterminer, ou bien encore les nécessités d'ordre acoustique. Le savant Mattheson, en 1713, considérait ainsi comme de la plus haute importance ce rôle de la contrebasse car, disait-il, « sa sonorité porte plus loin qu'un autre instrument de basse ». Malgré cette préférence marquée, le même Mattheson n'hésitait pas à exprimer son sentiment de franche commisération à l'égard des contrebassistes. « Ce doit être un travail de cheval que de manœuvrer des doigts et de l'archet pendant trois ou quatre heures sur les cordes rigides d'un de ces monstres. »

Sans se satisfaire de ce témoignage peu encourageant, des hommes vont « s'atteler » à la tâche pour combattre « le monstre » rebelle qui va progressivement se laisser maîtriser, mais au prix d'efforts virtuoses. Des musiciens vont donc porter cette « grosse dame » de l'orchestre au rang des prima donna, au point de la faire respecter de tous.

L'histoire du nouvel instrument soliste remonte alors essentiellement au 17 juin 1742, date d'un concert donné à Frankfort et, au cours duquel, Johann Wenzel Stamitz (1717-1757) joua des pièces en solo en passant alternativement du violon à la viole d'amour, au violoncelle, et même au « contre-violon ». Cette exhibition, au dire d'Alfred Planyansky (1) eut pour conséquences d'agrandir le fossé qui s'était créé entre « ceux qui n'accordent pas à la basse le respect qu'elle mérite quand elle est bien jouée (Quantz) et ceux qui y exécutent de « subtils concertos », trios, solos, etc... (Léopold Mozart) ». De fait, l'on pouvait déjà recenser à l'époque de Mozart une trentaine de concertos signés de Haydn (concerto perdu), Sperger (1750-1812), Wanhal (1739-1813), Dittersdorf (1739-1799), etc. Mais le premier grand virtuose à acquérir une réputation dans le monde entier fut sans conteste Dragonetti (1736-1846), dont le rôle n'est certainement pas moindre sur la dynamique créée, chez Beethoven, dans les parties de contrebasse. Ce maître mit fin aux controverses et fit admettre une fois pour toutes les possibilités expressives de l'instrument. La chose étant reconnue, on eut pour lui une nouvelle considération, ce qui n'empêcha cependant pas quelques boutades. Ainsi, malgré le respect qu'il lui porte, Berlioz n'hésitera pas à lui attribuer sur le ton de la plaisanterie une grâce « d'éléphant en gaieté » (2) que Saint-Saëns concrétisera dans son Carnaval des Animaux. Dès lors, la contrebasse soliste va véritablement acquérir ses lettres de noblesse, en découvrant un nouveau répertoire, conçu spécialement pour elle. Elle va notamment rencontrer un homme, son homme avec lequel jusqu'au bout, elle parcourra le monde, offrant en spectacle l'image d'un couple idéal. Cet homme, cet élu aura pour nom Giovanni Bottesini.

Giovanni Bottesini peut en effet être considéré à juste titre comme le plus fameux virtuose qui n'ait jamais vécu, alliant à ce talent celui du compositeur qui signa une douzaine d'opéras, une *Messa da Requiem* et un *Oratorio « The Garden of Olivet »*. Sa carrière d'instrumentiste, doublée de celles de chef d'orchestre et de directeur musical, lui assureront une renommée internationale qui le couvrira de gloire. Tentons en quelques mots de dégager les points saillants de sa biographie.



Palerme.

Le 24 décembre 1821 le vit naître à Crema, en Lombardie. Dès son plus jeune âge, il entreprend les traditionnelles études de violon ; mais son avenir se dessine avec son admission au Conservatoire de Milan, dans la classe de... contrebasse. Après plusieurs années d'un travail acharné, il se lance dans la profession périlleuse de musicien d'orchestre. A partir de là, quelques rencontres vont lui être décisives. Ce sera d'abord le grand Giuseppe Verdi qui, après l'avoir remarqué lors d'une répétition de Nabucco, à Vérone, l'engage à entreprendre la carrière de soliste (les deux hommes se lieront d'ailleurs d'une amitié qui éclatera au grand jour lorsqu'en 1871, Verdi l'appelle pour diriger au Caire la toute première d'Aïda). Fort de cet encouragement, Bottesini accepte alors la proposition qui lui est faite de se rendre à La Havane pour y exercer la fonction de chef d'orchestre. De là, il va enfourcher « son cheval de bataille », pour reprendre l'allusion de Mattheson, et se mettre à conquérir le nouveau monde. Il se consacrera beaucoup à son cher instrument, lui dédiant un nombre conséquent de compositions qui vont lui faire remporter un immense succès. Citons parmi d'autres, les concertos, La Tarentelle et le grand duo concertant dans lequel la contrebasse livre au violon un combat des plus spectaculaires (pour ces œuvres, cf. ARN 38277). C'est alors le grand commencement d'une vie glorieuse qui mènera Giovanni Bottesini et sa contrebasse aux quatre coins de l'Europe. 1855, il prend la direction du théâtre italien de Paris. 1862, il est nommé chef du Théâtre Bellini de Palerme. 1863, il occupe la même fonction au théâtre de Barcelone. 1871, on le retrouve comme directeur du Lyceum de Londres. Et, partout, il étonne et ravit en tirant de son instrument une sonorité et une agilité véritablement inouïes. Il rentrera ensuite en Italie pour y occuper le poste de directeur du Conservatoire de Parme, poste qu'il conservera cette fois jusqu'à sa mort intervenue le 7 juillet 1889 ; il allait atteindre l'âge de 68 ans.

Incontestablement Bottesini fut un grand chef de file du XIX<sup>e</sup> dans l'école des virtuoses. On le surnommait d'ailleurs le « Paganini de la Contrebasse », ce qui mon-

tre assez bien à quel degré d'habileté cet homme avait atteint ; il savait faire chanter cet instrument ingrat sous les accents d'un bel canto qui lui était tout à fait personnel. Il savait aussi adapter sur cet instrument peu docile la technique spécifique des cordes (staccato, Marcato, Legato...) en surmontant avec un talent réputé phénoménal toutes les difficultés qui pouvaient se présenter. On sait même que le grand soliste international n'hésita pas à travailler son élégie en ut majeur (pour contrebasse et piano) durant trois ans, avant d'arriver à une interprétation qui lui sembla satisfaisante. Aujourd'hui encore, ses compositions ne sont réservées qu'aux plus grands virtuoses, et ne se laissent interpréter qu'au prix d'un solide apprentissage technique. Bottesini a bien entendu contribué pour une grande part à la pédagogie de cet aspect technique en faisant publier une Méthode cernant les difficultés de très près. L'on y trouve conjointement des exercices détaillés, un bon nombre de renseignements précieux pour aider à développer la vélocité instrumentale. Il se montre, par exemple, délibérément favorable à l'usage de la contrebasse à trois cordes, ce qui ne va pas sans donner un nouvel éclairage à l'idée que l'on pouvait se faire en France du motif de l'exclusion de la contrebasse à 4 cordes, idée qui nous est relatée par Charles Labro dans sa méthode (1860), « on a pensé que certains violoncellistes français, ne trouvant pas d'emploi dans les orchestres pour leur instrument, prirent la contrebasse, l'accordèrent par quintes, pour ne pas déranger le système d'intervalles de la Basse, et supprimèrent la quatrième corde qui, descendue à l'ut, n'avait plus assez de sonorité ». Notons que, sur ce plan de l'accord, Bottesini est formel pour reconnaître l'avantage du système par quartes parce que, disait-il, « l'accord par quintes rend les sons durs, et entraîne un changement continual de position, d'où une exécution incertaine et décousue ».

Il y aurait encore bien d'autres choses à dire concernant la méthode de contrebasse de Bottesini, mais cela dépasserait largement le cadre de notre propos. Mieux vaut pour nous laisser les œuvres en montrer elles-mêmes une application pratique et directe.



Ce disque s'ouvre par une douce « Rêverie » qui laisse défiler une ligne mélodique d'une grande souplesse modulante et dont la chaleur poétique est tout à fait remarquable. Cette seule pièce suffit déjà à convaincre du pouvoir émotionnel de cet instrument si méconnu. Les deux fantaisies qui suivent vont par contre nous transposer sur la scène d'opéra, avec « dame contrebasse » comme prima donna. Tout est mis en scène pour la faire briller à partir de thèmes extraits de Donizetti (Fantasia « Lucia di Lammermoor ») ou de Bellini (Fantasia I Puritani). Il faut noter en particulier la large place qui est accordée à l'utilisation des sons harmoniques. Ceci n'étonne guère lorsque l'on sait que Bottesini fut l'un des premiers à s'être intéressé de près à la magie sonore de ces « sons aigus très singuliers et d'une force incroyable » (2). Il y consacre d'ailleurs, dans sa méthode, un chapitre conséquent.

Avec L'introduction et Variations sur le Carnaval de Venise, l'on perçoit assez bien le degré d'humour du compositeur. A une ouverture encore une fois « théâtrale » où la contrebasse chante avec une certaine emphase, mais sans aucune vulgarité, succède le fameux thème du Carnaval de Venise, léger et amusant. De là, vont suivre 8 variations traitées toutes avec une grande finesse, sur le modèle des Canzone populaires. On y retrouve même le sous-entendu de la guitare dans l'accompagnement obstiné du piano, aussi bien que dans l'écriture de la partie soliste (VAR 7 et 8) qui quitte la « scène » en 2 pirouettes.

**La Fantasia Sonnambula** est incontestablement une pièce de concert complète, en ce sens qu'elle cerne de près les différentes possibilités instrumentales. Après le faste d'une introduction spectaculaire en Allegro vivo, dans laquelle la contrebasse déroule des traits « à piacere », une andante cantabile laisse épanouir un chant tendre et mélodieux. Avec l'Allegro qui suit nous retrouvons l'esprit de la variation, offrant donc un prolongement de l'œuvre précédente. Enfin, pour mettre un terme à cette « fantaisie », un Allegro moderato conclut cette pièce brillamment. La vélocité y est tout à fait prodigieuse.

Le présent enregistrement s'achève en rendant un dernier hommage au pouvoir expressif de la contrebasse, avec une pièce intitulée « Mélodie », dont l'écriture, plus substantielle, se teinte de l'élegie.

Pour finir, il nous reste à saluer l'initiative de cette gravure unique dans notre discographie, qui permettra sans doute à plusieurs la révélation totale des possibilités virtuoses de la contrebasse. On la découvre ici faisant des « pointes », ou se lançant dans de véritables traits de colorature, en défiant les lois de la pesanteur. La très haute difficulté de ces pièces « d'exécution transcendante » ajoute encore au mérite de ce disque qui prolonge la pensée de Bottesini en sortant définitivement la contrebasse des ghettos dans lesquels on veut bien la laisser enfermée. C'est donc au théâtre que nous sommes conviés ici, mais à un théâtre qui dépasse le stade éclatant de la prouesse, pour nous envahir tour à tour de l'expression d'un chant, de la délicatesse d'une poésie, de l'humour même, bref pour nous éblouir d'un état de verve tout italien.

Philippe LE CORF.

(1) « Der KontraBaß verlag Schmitt », Siegburg, 1966, de Alfred Planyavsky.

(2) Berlioz : Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Paris, 1843, Chap. IV.

Jean-Marc Rollez.



Photo Pierre Pennequin.

Photo Michael Quo.



Chantal de Buchy.

## NOTE DE L'ÉDITEUR

### JEAN-MARC ROLLEZ

Jean-Marc Rollez est né le 7 juillet 1931 dans le Nord de la France. Il commence ses études musicales à l'âge de 9 ans. Il travaille le piano durant 5 ans sous la direction de Mlle Jane Evrard, professeur de piano au Conservatoire de Roubaix. Eprouvant une véritable passion pour la contrebasse, il entre dans la classe de M. René Demol où il obtient un brillant premier prix. Admis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de J. Delmas Boussagol, il obtient, deux ans après, un premier prix, premier nommé.

Dès sa sortie du Conservatoire, il est membre successivement de l'Orchestre de Monte-Carlo, puis de Radio-France à Paris. A 25 ans, il entre comme contrebasse solo au Théâtre National de l'Opéra-Comique, puis à l'Opéra.

Il se consacre à approfondir la technique de l'instrument et plus particulièrement celle de l'archet. Après avoir étudié la tenue allemande, il compare les deux techniques et en fait la synthèse. Il modifie la tenue française en mettant à profit le poids naturel du bras et de l'épaule utilisé dans la technique allemande, améliorant ainsi la sonorité, tout en conservant la souplesse de l'archet français pour le phrasé.

Cette nouvelle technique mise à l'épreuve, il entreprend une carrière de soliste. Il fait découvrir au public les sonorités insoupçonnées de ce géant des instruments à cordes, et lui apporte ses lettres de noblesse. Ses premiers concerts avec orchestre ont lieu à Paris. Sa contrebasse, un instrument moderne, est faite par les luthiers Menteec et Fustier, à Firminy.

En 1978 il est nommé professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Sa carrière de soliste et de professeur lui confère ainsi sa notoriété mondiale.

### CHANTAL DE BUCHY

C'est une personnalité artistique extrêmement subtile et hors du commun qui caractérise la pianiste Chantal de Buchy. Grâce à sa présence étonnante, elle sait créer en un instant une atmosphère qui lui est propre où dominent à la fois une sensibilité à fleur de peau, une délicatesse extrême et une puissance extraordinaire.

Au Conservatoire National Supérieur de Paris, elle cumule les Premiers Prix (Premier Prix de piano en 1966, Premier Prix de Musique de Chambre en 1967). Chantal de Buchy passe souvent pour une artiste spécialiste de Musique de Chambre, discipline dans laquelle il est vrai elle excelle. Elle est en effet la pianiste du célèbre Trio Ravel qu'elle a fondé avec Christian Crenne et Manfred Stilz, en 1969, et avec lequel elle a parcouru le monde. Elle n'en a pas pour autant négligé la carrière de soliste et ses apparitions en tant que telle sont toujours attendues avec impatience.

## EDITOR'S NOTE

### JEAN-MARC ROLLEZ

Jean-Marc Rollez was born on 7th July 1931 in the North of France. He began to study music at the age of 9. He studied the piano for five years with Mademoiselle Jane Evrard, professor at the Roubaix Conservatoire. Showing a real enthusiasm for the double-bass, he entered the class of Monsieur René Demol where he won a brilliant **Premier Prix**. He was admitted to the Paris Conservatoire, working under the direction of J. Delmas Boussagol: two years later, he emerged with a **Premier Prix, premier nommé**.

Immediately after leaving the Conservatoire, he was successively a member of the Orchestre de Monte-Carlo and the Orchestre de Radio-France. At the age of 25, he entered as solo double-bass of the **Opéra-Comique**, subsequently the **Opéra**.

He devotes his time to perfecting the technique of his instrument, particularly the bowing. After studying the German method, he compared the two techniques and combined them. He modified the French technique adding the advantage of the natural weight of the arm and shoulder used in Germany, thus improving the sound, while at the same time retaining the suppleness of French bowing for the phrasing.

This new technique being put to the test, he engaged upon a soloist career. He revealed the unsuspected sounds of this giant of stringed instruments to the public, and brought it into the front rank. His first concerts with orchestra took place in Paris. His double-bass, a modern instrument, was built by Menteec and Fustier, instrument makers of Firminy.

In 1978, he was appointed to teach the double-bass at the Paris Conservatoire. His soloist and teaching career have thus gained him an international reputation.

### CHANTAL DE BUCHY

Chantal de Buchy is a particularly subtle and unusual artist. Her astonishing presence enables her to create an immediate atmosphere of her own where skin-deep sensibility, extreme delicacy and extraordinary power dominate.

A pure product of the Paris Conservatoire where she has won several prizes (**Premier Prix** for piano in 1966, **Premier Prix de Musique de Chambre** in 1967), Chantal de Buchy is often considered as a specialist for chamber music, a field in which she excels it is true. She is in fact the pianist of the famous Trio Ravel which she founded together with Christian Crenne and Manfred Stilz in 1969 and with which she has travelled all over the world. Nevertheless, she has not neglected her solo career and her appearances are always longed for.

# THE LOVE AND LIFE OF A... BASS

The history of the double bass is closely associated with that of the lower instruments of the viol family, instruments which themselves originated from the bowed **rule** of the Middle-Ages. Thus the use of the double bass is not the realm of "modern" art, and its function has never ceased to be developed through the ages. There is no doubt, for example, that as early as the beginning of the 16th century, it was already known and used under the names of "**grande viole Basse**", "**contrebasso da gamba**" or "**violone**".

And if it is true that in 1618, M. Praetorius described it and illustrated it with the utmost precision in his famous **Syntagma Musicum**, mention of it can already be found in an earlier publication. We are referring to Agricola's **Musica Instrumentalis** which appeared in 1519.

As soon as 1539, we see the Violone employed in dramatic works performed at the Florentine court, and we find it in Monteverdi's **L'Orfeo** (1607), confirmed by the use of two "**contrabassi de Viola**". It was then the beginning of a new era for the double bass opening up a twofold career. It was given its fundamental role of lending support to instrumental ensembles and to the orchestra. In this role, it was called upon for a long time to double the cello part, and we have to wait until Haydn (Symphonies 6, 7, 8, 31, 72) and Mozart (Aria for bass, for its voice to be heard separately in the orchestra. Double-bass and orch., K. 612).

Let it be reestablished however that these were not the first attempts to emancipate the double bass. It was in fact not a rare thing to find it exposed already individually in baroque music. It must not be forgotten that this was the period of the continuo bass and it could happen that the double bass became the chief accompaniment, with sixteen-foot tone that was preferable to that of the viola da gamba or the cello for doubling the keyboard bass. However these changes of instrumentation did not respond to fixed rules. Alone, the "**bon goût**" was able to decide, or else acoustic requirements. The knowledgeable Mattheson, in 1713, considered this role of the double-bass to be of highest importance for, he said, "its sound carries further than another Bass instrument". In spite of this marked preference, the same Mattheson did not hesitate to express his feelings of heartfelt sympathy with regard to double bass players: "It must be horsemanship to manipulate the fingers and the bow for three or four hours over the solid strings of one on these monsters".

Without contenting themselves with this scarcely encouraging statement, men were to "harness" themselves to the task of competing against the rebel "monster" which was gradually to allow itself to be mastered, but at the price of enormous effort. Musicians were thus to carry this "**grosse dame**" of the orchestra to the rank of a prima donna, to the extent that it was respected by all.

This history of the new solo instrument goes essentially back to the 17th June 1742, to a concert given in Frankfurt and, during which, J.W. Stamitz (1717-1757) played solo pieces passing alternatively from the violin to the viola d'amore, to the cello, and even to the "**contra-**

**violin**". This exhibition, according to Alfred Planyansky (1) had the effect of widening the gap that been created between "those who do not allow the Bass the respect it deserves when it is well played" (Quantz) and those who perform "subtle concertos", trios, solos, etc. on it... (Léopold Mozart). In fact, we can already count about thirty concertos from Mozart's time, signed by Haydn (lost), Sperger (1750-1812), Vanhal (1739-1813), Dittersdorf (1739-1799), etc. The first great virtuoso to acquire a world-wide reputation was undoubtedly Dragonetti (1736-1846), whose role was certainly no less important in creating the expression marks in Beethoven's double-bass parts. This master put an end to controversy, compelling the expressive possibilities of the instrument to be accepted once and for all. This fact being recognized, it was henceforth considered under a new light, which did not however prevent a few rebuffs. Thus, in spite of his respect for the instrument, Berlioz did not hesitate to consider it jokingly to be as graceful as an "**éléphant en gaieté**" (2) which Saint-Saëns was to concretize in his **Carnaval of Animals**. From this time, the double-bass soloist was really to reach high orders, discovering a new repertory, specially conceived for it. It was notably to encounter a man with whom, until the very end, it was to travel all over the world, offering the spectacle of an ideal couple. This man, this chosen one, was Giovanni Bottesini.

Giovanni Bottesini can in fact be justly considered as the most famous virtuoso who ever lived; this talent went in hand with that of a composer of a dozen operas, a **Messa da Requiem** and an oratorio, **The Garden of Olives**. His career as an instrumentalist, for he was also a conductor and musical director, assured him of international fame and covered him with glory. Let us try in a few words to point out the salient features of his life.

He was born on the 24th December 1821 in Crema (Lombardy). At the earliest age, he began to study the violin; but his future took shape when he was admitted to the Milan Conservatoire... in the Double-bass Class. After several years of relentless study, he launched himself into the perilous profession of musician in an orchestra. From then on, a few encounters were to be decisive for him. First of all, there was the great Giuseppe Verdi who, having noticed him during a rehearsal of **Nabucco**, in Verona, persuaded him to take on a soloist's career (the two men were to establish a close friendship which was to burst forth into the open on the day when, in 1871, Verdi called him to conduct the first performance of **Aïda** in Cairo). Spurred on by this encouragement, Bottesini accepted the proposal to go to Havana with the post of conductor. From there, he mounted "his warhorse", to take up Mattheson's expression once more, and set out to conquer the New World. He devoted much time to his beloved instruments, dedicating an important number of compositions to it which were to bring him tremendous success. We mention, among others, the **Concerto**, the **Tarentella** and the **Gran due concertante** in which the double-bass wages a most spectacular combat against the violin (for these three works, see ARN 38277). It was then the great beginning of a glorious life which was to lead Giovanni Bottesini and his

double-bass to the four corners of Europe. 1855: he became director of the Théâtre italien in Paris. 1862: he was appointed conductor of the Teatro Bellini in Palermo. 1863: he fulfilled the same functions at the theatre in Barcelona. 1871: we find him as director of the Lyceum Theatre in London. And, everywhere, he astonished and delighted the public drawing from his instrument a truly astonishing sound and agility. He then returned to Italy to become director of the Parma Conservatory, a post which this time he kept until his death on the 7th July 1889, having reached the age of sixty-eight.

Unquestionably, Bottesini was a great leader in the 19th century virtuoso school. Furthermore he was known as the "Paganini of the Double-bass", which shows the amount of skill he had acquired; he knew how to make this ungrateful instrument sing in the **bel canto** manner that was entirely his own achievement. He also knew how to adapt to his scarcely docile instrument the technique pertaining to stringed instruments (staccato, marcato, legato...), overcoming with a reputably phenomenal talent all the difficulties which could occur. We know that the great international soloist did not hesitate to practise his **Elegy in C Major** (for double-bass and piano) for three years before deciding that his interpretation was satisfactory. Today, his compositions are still only the territory of the greatest virtuosi, and cannot be performed without a solid technical apprenticeship. Bottesini has of course largely contributed to teaching methods by publishing a Tutor, coming to close grips with the difficulties. Together we can find detailed exercises, and a considerable amount of precious information helping to develop one's dexterity on the instrument. He shows himself, for example, firmly in favour of the use of the three-string double-bass which helps to throw new light on the idea held in France with regard to the cause of the exclusion of the four-stringed instrument, an idea which Charles Labro deals with in his Tutor (1860), "It was thought that certain French cellists, not finding employment for their instrument in the orchestra, took up the double-bass, tuned it by fifths, in order not to disturb the interval system of the Bass, and did away with the fourth string which, going down to C, no longer resounded sufficiently". Let it be mentioned that, with regard to tuning, Bottesini formally recognized the advantage of the system by fourths because, he said, "tuning by fifths makes the notes hard, and involves continuous changing of position, hence an uncertain and disconnected performance".

There are many other other remarks which could be made about Bottesini's method for the double-bass, but would largely overstep the scope of this essay. It is better to allow the works themselves to show a practical and direct application.

This recording begins with a gentle **Rêverie** in which a highly supple and modulating melody unfolds with a most remarkable poetic warmth. This piece alone would suffice to convince us already of the emotional power of this instrument, so misunderstood. The two fantasies which follow are to take us on to the opera stage, with "**dame contrebasse**" as prima dona. Everything is organized to make her shine out of themes borrowed from Donizetti (**Fantasia Lucia di Lammermoor**) or Bellini (**Fantasia I Puritani**). The use of harmonics is of great importance it must be noticed here. This is hardly surprising when we know that Bottesini was one of the first to become closely interested in the sound magic of these "very strange high sounds of unbelievable strength". In his Tutor, by the way, he devoted an important chapter to this question.

With the **Introduction and Variations on the Carnaval of Venice**, the humoristic side of the composer's personality can be discerned quite well. After a once more "theatrical" overture, in which the double-bass sings out somewhat bombastically, but without any vulgarity, the famous theme of the Carnaval de Venise follows, light and amusing. From this, eight variations follow, each of them treated with great finesse, on the model of the popular **canzone**. We can even find a suggestion of the guitar in the relentless piano accompaniment, as well as in the writing for the solo instrument (var. 7 and 8) which makes its "exit" with two pirouettes.

The **Fantasia Sonnanbula** is unquestionably a complete concert piece, in the sense that it encircles the different possibilities of the instrument. After the introductory display with a spectacular **Allegro vivo**, where the double-bass uncoils motifs marked "**a piacere**", an **Andante cantabile** allows a tender and tuneful melody to blossom forth. In the following **Allegro**, we find the spirit of the variation, thus prolonging the previous work. Lastly, in order to bring this "fantasia" to an end, there is an **Allegro moderato** to conclude the piece brilliantly.

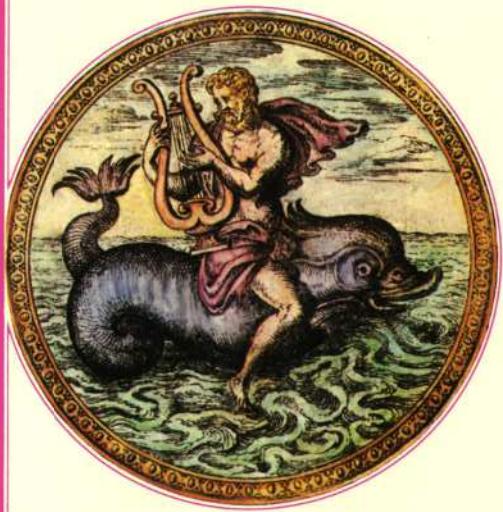
The present recording ends with a final tribute to the expressive qualities of the double-bass. The piece is entitled **Mélodie**, the writing of which, more substantial, is tinged with the elegy.

Finally, it remains for us to salute the enterprise of this unique recording, which will no doubt allow many of us to discover the virtuoso possibilities of the double-bass. We discover it here making "points", or launching into true coloratura passages, defying the laws of gravity. The very great difficulty of these pieces "**d'exécution transcendante**" adds further to the merit of this record which prolongs the spirit of Bottesini by dragging the double-bass once and for all out of the ghettos in which it had been willingly imprisoned. We are invited then to the theatre here, but a theatre which goes beyond the dazzling stage of prowess, and by which we are in turn invaded by the expressivity of a song, the delicacy of a poem, humour even, in short in order to enthrall us with a completely Italian liveliness.

Philippe LE CORF,  
translated by Charles WHITFIELD.

(1) Alfred Planyavsky, **Der Kontrabass**, verlag Schmitt, Sieburg, 1966.

(2) H. Berlioz : **Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes**, Paris, 1843, ch. IV.



**GIOVANNI BOTTESEINI**  
(1821-1889)

**FACE 1**

1. RÊVERIE 3'02  
2. FANTASIA « LUCIA DI LAMMERMOOR » 10'24  
3. FANTASIA « I PURITANI » 10'01

**FACE 2**

1. INTRODUCTION ET VARIATIONS SUR LE CARNAVAL DE VENISE 9'35  
2. FANTASIA SONNAMBULA (Editions Costallat) 9'00  
3. MÉLODIE 6'45

Jean-Marc ROLLEZ, contrebasse  
Chantal de BUCHY, piano Bösendorfer

*La présentation de cet album comporte un livret broché de huit pages illustrées, dont le texte est de Philippe Le Corf, traduit en anglais par Charles Whitfield.  
This album includes an eight page illustrated booklet, with a presentation by Philippe Le Corf, translated into English by Charles Whitfield.*