

JOHANN SEBASTIAN BACH
The Art of Fugue

Die Kunst der Fuge, BWV 1080

Les *in*Attendus

Vincent Lhermet, accordion
Marianne Muller, bass viol
Alice Piérot, baroque violin

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

The Art of Fugue 1751 Edition

Die Kunst der Fuge, BWV 1080

1	Contrapunctus I, a 4	3'32
2	Contrapunctus II, a 4	3'19
3	Contrapunctus III, a 4	3'16
4	Contrapunctus IV, a 4	5'28
5	Contrapunctus V, a 4	3'33
6	Contrapunctus VI, a 4 in <i>stilo francese</i>	4'13
7	Contrapunctus VII, a 4 per <i>augmentationem et diminutionem</i>	3'49
8	Contrapunctus VIII, a 3	5'36
9	Contrapunctus IX, a 4 <i>alla duodecima</i>	2'26
10	Contrapunctus X, a 4 <i>alla decima</i>	3'40
11	Contrapunctus XI, a 4	5'29
12	Contrapunctus XII, a 4	2'07
13	Contrapunctus XIII, a 3	2'20
14	Canon <i>per augmentationem in contrario motu</i>	5'06
15	Canon <i>alla ottava</i>	2'27
16	Canon <i>alla decima in contrapunto alla terza</i>	5'04
17	Canon <i>alla duodecima in contrapunto alla quinta</i>	2'17
18	Contrapunctus XIV, a 4 <i>Fuga a tre soggetti</i>	9'32

Les *in*Attendus

Vincent Lhermet, *accordion* (1-16, 18)

Pigini Nova 2015, tuning by Iker Paillet

Marianne Muller, *seven-string bass viol* (1-14, 16-18)

Judith Kraft 2007. Baroque bow made by Luis-Emilio Rodrigues, 1990s

Alice Piérot, *violin* (1-14, 17-18)

*Jérémy Chaud, Marseille 2012, inspired by Giuseppe Guarneri del Gesù's 'Lord Wilton', 1742
Baroque bow made by Solange Chivas, Bédoin 2012*

Une volonté affranchie

On pense aujourd'hui que Bach destinait *L'Art de la fugue* au clavier, bien qu'aucune indication instrumentale n'ait été retrouvée sur les manuscrits du dernier de ses monuments dédiés au contrepoint. Cette absence d'indication concernant la réalisation sonore de ce chef-d'œuvre laisse donc la porte ouverte à de nombreuses adaptations instrumentales, depuis le quatuor à cordes jusqu'à l'orchestration de concert (Hermann Scherchen, 1965). Comment est née l'idée d'interpréter *L'Art de la fugue* à l'accordéon, à la viole de gambe et au violon baroque ?

Vincent Lhermet > L'idée d'aborder *L'Art de la fugue* est venue dès les débuts des *inAttendus*, en 2015. Marianne Muller avait déjà eu l'occasion de travailler l'œuvre lorsque j'ai évoqué mon rêve de nous lancer dans cette aventure ensemble. Cela donnait deux voix à l'accordéon (une par clavier), une voix à la viole de gambe, et il ne manquait plus qu'un dessus ! Marianne a tout de suite pensé à inviter la violoniste Alice Piérot, complice de longue date et familière comme elle de la musique de Bach.

L'association de l'accordéon avec le violon et la viole permet d'obtenir des sonorités orchestrales : les trois instruments peuvent fusionner en un "méta-instrument" tout en offrant la possibilité de se distinguer les uns des autres. Les cordes offrent une souplesse d'archet magnifique et l'accordéon se révèle comme un petit orgue expressif.

La difficulté première lorsqu'on interprète *L'Art de la fugue* en solo est de viser l'autonomie de chacune des voix et j'ai toujours eu le sentiment que cette musique était à l'étroit sous les doigts d'un seul interprète, comme emprisonnée.

Une des questions principales que pose *L'Art de la fugue* est bien celle de sa réalisation sonore. Pour les uns, cette partition représente l'idéal de la "musique pour l'œil", celle qui fait appel à l'oreille intérieure du musicien, renvoyant à un idéal ascétique – les idées sacrées se passant de toute expression sensuelle – ; pour les autres au contraire, l'absence d'indication d'instrumentation permet toutes les possibilités d'incarnation et toutes les jouissances sonores. Où vous situez-vous dans ce débat esthétique ?

Alice Piérot > Cette œuvre "testamentaire" est l'incarnation même de la science, de la pensée et certainement de la foi de Bach, mais à l'instar d'un instrument de musique construit par un génial luthier, cette œuvre ne peut être dissociée de l'usage. C'est en quelque sorte un devoir de passage, de transmission, de "révélation" qui est donné aux interprètes.

Les inAttendus > Tout au long de notre travail avec *L'Art de la fugue* – près de deux années avant le premier concert – nous avons cherché à rendre notre interprétation "quotidienne". Notre lecture n'a rien d'ascétique, l'absence d'instrumentation constituant pour nous une ouverture : elle permet de choisir très librement les instruments qui nous parlent, pour mieux les "oublier", les dépasser, afin de proposer un nouveau monde sonore.

Associer le violon et la viole de gambe à l'accordéon moderne contribue à dissocier la partition de la période baroque qui l'a vue naître. Votre démarche consiste-t-elle à arracher Bach de son époque pour en faire un maître universel et atemporel ?

Marianne Muller > S'il est un compositeur qui ne changeait pas de style d'écriture selon l'instrument ou même entre l'instrument et la voix, c'est bien Johann Sebastian Bach. Par exemple, la gavotte en rondeau de la *Partita n° 3* pour violon seul BWV 1006 se trouve transcrite pour trompette dans la *Cantate BWV 29*. L'évidence de son écriture va au-delà des idiomes et tout en travaillant sur la spécificité du mélange de nos timbres, nous nous sommes lancés dans l'immense construction de son écriture, savante et limpide à la fois.

Pour l'auditeur qui a aujourd'hui en mémoire tellement de formations instrumentales constituées (quatuor à cordes, trio avec piano, quatuor de saxophones...), votre association de timbres n'a rien de traditionnel, elle est même plutôt surprenante. Est-ce à dire que le résultat sonore ne véhicule aucune empreinte stylistique ?

Marianne Muller et Alice Piérot > L'empreinte stylistique est là, bien sûr, car nous n'avons rien nié de nos connaissances historiques concernant Johann Sebastian Bach et son époque. Il s'agit pour nous de modeler les sons pour entendre le contrepoint clairement et développer ainsi la diversité des phrasés, l'organisation des nuances, des articulations... Le plus important était de nous libérer de l'idée de "monument" léguée par l'historiographie des XIX^e et XX^e siècles (l'histoire de la partition testamentaire de Bach). Ce qui scelle notre rencontre à tous les trois autour de cette œuvre est une entente profonde sur le sens de son discours ; nos instruments et toute la richesse des couleurs de leur association, sont (seulement) nos outils, nos porte-voix.

Vincent Lhermet > Concernant l'approche "historiquement informée" des répertoires anciens, se posent évidemment les questions du choix du tempérament et du diapason. L'accordéon moderne étant un instrument en tempérament égal, nous avons donc adopté ce tempérament. Marianne et Alice ont réalisé un travail remarquable et tout en finesse pour équilibrer la justesse de certains intervalles. Pour garder la rondeur et la résonance des sons, nous avons souhaité nous approcher du *la* 415 Hz, pratiqué aujourd'hui. L'intégralité des parties d'accordéon a ainsi été transposée un demi-ton en dessous, ce qui fait que les cordes jouent en *ré* mineur et l'accordéon en *do#* mineur.

Comment décririez-vous les sonorités de chacun de vos instruments et le résultat sonore de votre association ?

Marianne Muller > Par l'air et le souffle... Les mouvements du soufflet de l'accordéon sont inspirants pour nous. Les possibilités sonores de cet instrument sont vastes : il peut tour à tour concentrer le son ou le laisser filer en l'évaporant, le suspendre ou le faire rebondir... La variété de nos vitesses d'archet offre des réponses à ces sonorités. Le temps passé ensemble nous a montré les différents moyens d'articuler nos phrases de manière similaire et cohérente, en fonction de la répartition des voix et des tessitures.

Le caractère sonore spécifique de vos trois instruments, et notamment la richesse des harmoniques, présente certaines affinités avec les registres et les timbres du quatuor vocal et soulignent ainsi l'aspect chanté de certaines lignes. La voix est-elle un modèle pour vous ?

Marianne Muller et Alice Piérot > Nous sommes nourries de la musique vocale de Johann Sebastian Bach, qu'il s'agisse des messes, des motets, des cantates ou des passions. Certainement, la voix est toujours là, quelque part, autour de nous. Nous avons en effet considéré chacune des lignes de *L'Art de la fugue* comme de véritables phrases narratives. Nos trois instruments peuvent filer les sons, les augmenter, les diminuer, les sculpter et faire ainsi ressortir les rapports de dissonances, de résolution et toutes les inflexions des voix qui se répendent.

Avez-vous privilégié le paramètre du timbre pour conduire chacune des pièces (micro-structure) et l'ensemble (macro-structure) ?

Les inAttendus > Pour structurer l'ensemble de l'œuvre, nous avons en effet varié et alterné les timbres, ainsi que la présentation des voix et des instruments, recherchant toujours l'équilibre sonore entre les lignes. Le travail le plus délicat et aussi le plus approfondi que nous avons fait sur ce plan est celui du *Canon 14*, pour lequel nous avons choisi de jouer à l'unisson : accordéon et violon d'une part, accordéon et viole d'autre part. Cette disposition en doublures à l'unisson offre un résultat sonore inouï, une sorte de vertige... à la manière d'une ombre, comme si l'instrument à cordes dessinait le trait avec précision et l'accordéon l'épaississait.

En trio, vous avez la possibilité de dégager avec précision et pertinence les différentes voix entrelacées et la polyphonie évolue plus librement. Quels sont les critères musicaux qui ont été privilégiés dans la répartition des lignes du contrepoint à chaque instrument ?

Vincent Lhermet > Dans les fugues à 4, nous avons cherché à ce que les instruments ne jouent pas les mêmes voix tout au long de l'œuvre, afin d'éviter que le violon ne joue que la partie supérieure, la viole la basse et l'accordéon toujours au centre. L'idée était de varier les couleurs en changeant les registres mais aussi de faire en sorte que l'instrument qui expose le sujet au début de chaque fugue ne soit pas systématiquement le même. Dans les fugues à 3 (*Fugues 12* et *13*), l'accordéon se voit confier une voix au lieu de deux. Pour les canons, nous avons choisi la variété de timbres avec par exemple violon / viole (*Canon 16*), viole / accordéon (*Canon 17*), ou encore le caractère dansé des deux claviers de l'accordéon (*Canon 15*).

Quels principes ont unifié vos choix d'interprétation concernant le vibrato, l'articulation, l'accentuation et le phrasé d'une manière générale ?

Marianne Muller > À l'époque de Johann Sebastian Bach, le vibrato a une place ornementale. Cela ne veut pas dire superflue, mais plutôt parcimonieusement choisie. Nous rajoutons donc, de temps à autre, cette belle "mouvance" au violon et à la viole. Quant à l'articulation, nous avons bien souvent adopté celle des clavecinistes ou des organistes, en la variant sans cesse ; mais aussi celle des chanteurs, qui permet les appuis que donnent les consonnes, les accents toniques de la musique en quelque sorte. Quant aux phrasés, nous nous sommes beaucoup écoutés, imités, répondus, chacun avec notre chemin passé et passant.

De quelle manière avez-vous géré la question du *tempo*, puisque aucune indication ne permet d'envisager un traitement différencié ou unifié des pièces dans leur enchaînement, certains interprètes décidant d'adopter un *tempo* unique pour l'ensemble du recueil, d'autres jouant sur le contraste permanent.

Vincent Lhermet et Alice Piérot ▶ En l'absence d'indication précise, nous nous sommes penchés sur la relation entre les contrepoints. Jouer un contrepoint de manière isolée est complètement autre chose que de le jouer dans la continuité, dans la mémoire de ce qui vient de se passer et dans l'anticipation de ce qui va arriver. Notre point de départ fut la fluidité de la blanche du premier contrepoint : nous souhaitions quelque chose de calme, de simple et d'accueillant au début. Nous avons cru un moment qu'un *tempo* unique était possible, mais nous n'avons pas retenu longtemps cette option, tant l'écriture de certains contrepoints porte en elle-même des atmosphères ou des affects différents. Nos variations de *tempo* sont parfois infimes, mais elles permettent d'appréhender l'ensemble de manière vivante et mouvante. Comme les battements d'un cœur, les *tempi* évoluent avec les affects de la musique, qui sont bien présents dans cette œuvre quoi qu'on en dise, et nous avons essayé de privilégier les différences de caractère et la justesse du propos plutôt que de nous accrocher à un ou des principes (lesquels pourtant facilitent bien la vie parfois !).

Il y a quelque chose de solennel dans cette œuvre monumentale, de par son titre même, qui d'ailleurs n'est peut-être pas de Bach lui-même, mais aussi de par la présentation quasi-anthologique des différentes techniques de la fugue et du canon explorées par Bach de manière systématique. Ce sérieux vous a-t-il impressionné ?

Les inAttendus ▶ L'ampleur du monde exprimée par l'écriture de Johann Sebastian Bach dans *L'Art de la fugue* est bien sûr impressionnante. La portée métaphysique et la dimension spirituelle de son œuvre nous élèvent. Elle "s'imprime" en nous et pourtant, il faut beaucoup de temps pour réellement s'en imprégner. Alors commence une forme d'aisance qui nous permet d'accéder à cette œuvre profonde et qui devient magique. Nous avons vaqué, vogué d'une fugue à l'autre, nous nous sommes familiarisés avec elles, nous les avons reliées, nous nous sommes émerveillés, nous nous y sommes attachés et nous en avons rêvé la nuit ! Mais toujours, le plaisir de jouer cette musique si nourrissante fut le moteur de notre travail.

En imaginant *L'Art de la fugue*, Bach ne répond à aucune commande et n'a d'autre nécessité que de réagir à ses propres exigences compositionnelles : écrire exactement ce qu'il souhaite. Le résultat découle donc d'un geste complètement libre, il est l'expression d'une volonté affranchie. On peut en ce sens parler d'une œuvre libératrice, voire progressiste. Pourtant, le choix même de la composante musicale (la fugue et le canon) représente pour ses contemporains (à commencer pour ses fils), quelque chose d'anachronique, voire de rétrograde (*stile antico*). Pour vous, ce recueil est-il moderne ou classique ?

Les inAttendus ▶ *L'Art de la Fugue* est une œuvre qui vous transforme : elle nous mène dans un espace à la fois intime et infiniment vaste, qui dépasse de loin l'idée d'une lecture scolastique (*L'Art de la fugue* comme un catalogue d'outils du contrapuntiste...).

Si cette œuvre nous questionne aujourd'hui encore, c'est justement parce qu'elle est hors nécessité et "hors temps" dans la vie même de Bach : elle ne répond qu'à sa propre exigence. Et son exigence est poussée à un tel niveau de complexité et d'évidence que sa restitution sonore provoque puis développe un sentiment atemporel et profondément apaisant.

Entretien réalisé par CORINNE SCHNEIDER

Les inAttendus

Une vive curiosité, un goût prononcé pour la création, une écoute attentive et profonde ont donné envie à Marianne Muller et Vincent Lhermet d'explorer des répertoires anciens, invitant l'accordéon à éclairer de son actualité le monde de la viole de gambe.

Cette rencontre entre deux instruments d'origines différentes et très éloignés dans le temps est pleine d'aisance, d'étonnements et de découvertes.

On a pu les entendre dans de nombreux festivals tels que le Festival Radio France de Montpellier-Occitanie, Lille Piano(s) festival, la Schütz Musikfest de Dresde, le Festival d'Ambronay, Bach en Combrailles...

Leur ouverture au répertoire contemporain, dans lequel ces deux instruments savent exploiter un potentiel sonore des plus exaltant, a permis de faire découvrir plusieurs œuvres, les premières écrites pour cette formation, de compositeurs tels que Philippe Hersant, Joan Magrané Figuera, Thierry Tidrow, Jorge Torres Saenz...

Leur premier disque *Poetical Humors* (harmonia mundi, 2018), illustre la mélancolie anglaise (Dowland, Gibbons, Hume). Les inAttendus explorent depuis aussi les *Sonates* de Bach (BWV 1027-1029) ainsi qu'une Italie exubérante des XVII^e et XVIII^e siècles, avec leur programme *Una Follia italiana* (Corelli, Frescobaldi, Rognoni, Vivaldi).

Marianne Muller, violiste

Actrice et témoin du renouveau baroque, Marianne Muller mène dans le monde entier une carrière de concertiste. Elle a pris part aux ensembles tels que Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Hespèrion XXI, Les Nièces de Rameau, William Byrd, Akadèmia, Amarillis...

Son ensemble Spirale se consacre au répertoire soliste de la basse de viole. La musique de consort, précieuse, a lieu avec Les Fantaisistes. En soliste ou ensemble, sa discographie est riche d'une cinquantaine de titres. Son goût particulier pour le théâtre et la danse l'a souvent menée sur scène et plus particulièrement avec l'ensemble Docteur Lully et Master Haydn.

Professeure au CNSMD de Lyon depuis la création du Département de Musiques Anciennes, elle y développe avec plaisir une transmission qui continue de la questionner sur ce phénomène des répertoires passés.

Sa rencontre avec Vincent Lhermet a donné naissance à un duo singulier : Les inAttendus, curieux d'explorer les répertoires d'hier et d'aujourd'hui.

Vincent Lhermet, accordéoniste

Lauréat de fondations et de prix internationaux prestigieux (Arrasate Hiria, Gaudeamus Interpreters), Vincent Lhermet se produit dans le monde entier en soliste, avec orchestres et ensembles (Orchestre d'Auvergne, Court-Circuit, l'Instant Donné, le Poème Harmonique...) dans un répertoire qui s'étend de la Renaissance à notre époque. Il partage la scène avec Gérard Caussé, Tommaso Lonquich, Marianne Muller ou encore Michel Portal et œuvre à l'enrichissement du répertoire en collaborant avec de nombreux compositeurs.

Sa discographie comprend entre autres *Correspondances* (2014), *Rameau, hier et aujourd'hui* (2015) et *Cantares Mexicanos* (2019).

Diplômé de l'Académie Sibelius d'Helsinki, du Conservatoire de Paris et de l'université Paris-Sorbonne, il est le premier accordéoniste titulaire d'un doctorat d'interprète en France. Dans son parcours, il a notamment suivi l'enseignement de Matti Rantanen et de Bruno Mantovani.

Il est professeur au CRR de Boulogne-Billancourt et à l'ESMD de Lille.

Alice Piérot, violoniste

Alice Piérot met l'essentiel de son énergie rayonnante au service de la musique. Diplômée du CNSM de Lyon, lauréate de concours internationaux de musique de chambre, Alice Piérot s'oriente vers la musique baroque en 1988. Elle sera Violon-solo des Musiciens du Louvre de Marc Minkowski puis du Concert Spirituel d'Hervé Niquet. Invitée privilégiée de l'ensemble Amarillis dont elle est aujourd'hui le Premier violon, elle consacre la plus grande part de son activité à la musique de chambre. Alice Piérot possède une discographie riche de plus de cinquante enregistrements, régulièrement salués par la critique. Davantage de la campagne que de la ville, c'est en bâtisseuse qu'elle investit en 2002 une ancienne usine proche d'Avignon et la transforme en vaste vaisseau musical. La Courroie accueille aujourd'hui concerts, résidences, créations et enregistrements. Alice Piérot y fonde l'Orchestre du Jour, un orchestre de "proximité", alliant sobriété énergétique, collégialité et haute qualité musicale.



A free will

It is now thought that Bach intended *The Art of Fugue* for the keyboard, although no instrumental indication has been found in the manuscripts of this last of his monuments to counterpoint. The lack of any indication for the realization in sound of this masterpiece leaves the door open to numerous instrumental arrangements, from the string quartet to orchestral versions (Hermann Scherchen, 1965). How did the idea of performing *The Art of Fugue* on the accordion, viola da gamba and baroque violin come about?

Vincent Lhermet › The idea of performing *The Art of Fugue* came up when we created Les inAttendus, in 2015. Marianne Muller had already had the opportunity to work on the score when I mentioned my dream of embarking on this adventure with her. This meant playing two parts on the accordion (one per manual), and one part on the viola da gamba; and then all that was missing was a treble instrument! Marianne immediately thought of asking the violinist Alice Piérot, a long-time partner, just as familiar with Bach's music as she is. The combination of the accordion with the violin and viola da gamba enables us to produce an orchestral sound: the three instruments can merge into one 'meta-instrument' while still being able to remain distinct. The strings offer a wonderful flexibility of bowing, and the accordion reveals itself as a small expressive organ. The main difficulty in performing *The Art of Fugue* as a soloist is to aim for the autonomy of each part, and I've always had the feeling that this music was cramped under the fingers of a single performer, as if it were imprisoned.

One of the main questions raised by *The Art of Fugue* is that of its realization in sound. For some, the score represents an ideal 'music for the eye', a music appealing to the musician's inner ear and referring to an ascetic ideal — since sacred ideas can dispense with any sensual expression; for others, on the contrary, the absence of any indication of instrumentation allows for all possibilities of realization and enjoyment in sound. Where do you stand in this aesthetic debate?

Alice Piérot › This 'valedictory' work is the very embodiment of Bach's science, mind and, certainly, his faith; but like a musical instrument built by a genius luthier, the score can't be dissociated from its use. In a way, the performers have a duty to pass it on and reveal it.

Les inAttendus › Throughout our work on *The Art of Fugue* — for almost two years before our first concert — we strove for an 'everyday' performance. There is nothing ascetic about our reading, since we consider the absence of instrumentation as an opening: it allows us to choose very freely the instruments that speak to us, the better to 'forget' them and go beyond them, in order to offer a new sound world.

Associating the violin and viola da gamba with the modern accordion contributes to dissociating the score from the Baroque period that saw its creation. Does your approach consist in taking Bach out of his time and viewing him as a universal, timeless master?

Marianne Muller › If there's one composer who did not change his style for each instrument, or even from instrument to voice, it is Johann Sebastian Bach. For example, the Gavotte en rondeau from the Partita No. 3 for solo violin BWV 1006 is transcribed for trumpet in the Cantata BWV 29. The obviousness of his writing goes beyond any idiom, and, while working on our very particular mixture of timbres, we entered the immense structure of his learned, lucid score.

For the listener who has so many established instrumental ensembles in mind (string quartet, piano trio, saxophone quartet), your association of timbres is all but traditional, and even rather surprising. Does this mean that the sound result carries no stylistic mark?

Marianne Muller and Alice Piérot › The stylistic mark is there, of course, because we don't repudiate our historical knowledge of Johann Sebastian Bach and his time. For us, it's a question of shaping the sounds in order to hear the counterpoint clearly and thus develop the diversity of phrasing, the organization of dynamics and articulations. Most importantly, we needed to free ourselves from the idea of a 'monument' bequeathed by nineteenth and twentieth-century historiography (the history of Bach's musical testament). What seals the encounter of all three of us around this work is our profound agreement on the meaning of its message; our instruments and all the colorful richness of their association are (only) our tools, our megaphones.

Vincent Lhermet › Concerning the 'historically informed' approach to early music, the choice of temperament and pitch obviously raised questions. The modern accordion is an equal-tempered instrument, so we adopted equal temperament. Marianne and Alice did a remarkable job in balancing the intonation of certain intervals. To preserve the roundness and resonance of the sounds, we wanted to play at A 415 Hz, the 'Baroque' pitch generally used today. The entire accordion parts were therefore transposed one semitone lower, so that the strings play in D minor and the accordion in C sharp minor.

How would you describe the sounds of each of your instruments and the result of your association?

Marianne Muller › In terms of air and breath... The movements of the accordion bellows serve as an inspiration for us. The sound possibilities of the instrument are vast: it can focus the sound or let it fade away, suspend it or let it bounce. The variety of our bowing speeds offers responses to these sounds. Our time together taught us different ways of articulating our phrases in a similar and consistent way, depending on the distribution of parts and tessituras.

The specific tonal character of your three instruments, and in particular the richness of their harmonics, has certain affinities with the registers and timbres of a vocal quartet, and thus underlines the singing aspect of certain lines. Is the voice a model for you?

Marianne Muller and Alice Piérot › We are nurtured by Johann Sebastian Bach's vocal music, whether it be his masses, motets, cantatas or passions. The voice is a constant presence, all around us. We have indeed considered each of the lines of *The Art of Fugue* as genuine narrative phrases. Our three instruments can sustain the notes, swell them, diminish them, sculpt them and thus bring out the relationships of dissonance, resolution, and all the inflections of voices answering each other.

Did you favor the timbre parameter and let it guide you through each of the pieces (microstructure) and the whole work (macrostructure)?

Les inAttendus › To structure the work as a whole, we varied and alternated the timbres, as well as the presentation of the parts and instruments, always seeking a tonal balance between the lines. Our most delicate and thorough work in this respect was done in Canon 14, where we chose to play in unison: accordion and violin on the one hand, accordion and viol on the other. This arrangement of unison doublings yielded an unprecedented sound result, a kind of vertigo... like a shadow, as if the string instrument drew a fine, precise line while the accordion fleshed it out.

In a trio, you have the possibility of precisely and appropriately identifying the different intertwined parts, so that the polyphony evolves more freely. On what musical criteria did you base the distribution of the contrapuntal lines to each of the instruments?

Vincent Lhermet › In the four-part fugues, we didn't want the instruments to play the same parts throughout the work, in order to avoid the violin playing only the upper part, the viol only the bass and the accordion always the middle parts. The idea was to vary the colors by changing registers, but also to ensure that the instrument first stating the subject at the beginning of each fugue wasn't systematically the same. In the three-part fugues (Fugues 12 and 13), the accordion was given only one voice instead of two. For the canons, we chose a variety of timbres, with, for example, violin / viol (Canon 16), viol / accordion (Canon 17), or the dance-like character of the two accordion manuals (Canon 15).

What principles guided your interpretative choices concerning vibrato, articulation, accentuation and phrasing in general?

Marianne Muller › In Johann Sebastian Bach's time, vibrato had an ornamental function. Which doesn't mean it was superfluous, but rather that it was sparingly used. We therefore added this beautiful 'movement' to the violin and viol from time to time. As for the articulation, we often adopted that of harpsichordists or organists, varying it constantly; but also that of singers, which allows for the support provided by the consonants, the tonal accents of the music, as it were. For the phrasing, we listened to each other a lot, imitated each other, responded to each other, each of us according to his or her own past and present paths.

How did you deal with the question of tempo, since there's no indication of whether the pieces were treated differently or in a unified manner in their sequence? Some performers decide to adopt a single tempo for the whole collection, while others play on the permanent contrast.

Vincent Lhermet and Alice Piérot › In the absence of any precise indication, we studied the relationship between the counterpoints. Playing a counterpoint in isolation is completely different from playing it in the continuity of the whole work, with the memory of what has gone on before and the anticipation of what is to come. Our starting point was the fluidity of the half notes in the first counterpoint: we wanted to begin with something calm, simple and welcoming. For a while, we thought that a single tempo was possible, but we didn't retain this option for long, as the texture of certain counterpoints carries different atmospheres or affects within itself. Our tempo variations are sometimes minute, but they allow us to grasp the whole in a lively, moving way. Like the beating of a heart, the tempi evolve with the affects of the music, which are very present in this work, whatever may have been said. We tried to favor the varied character and the right tone, rather than clinging to one or more principles (though they sometimes make life easier!).

There is something solemn about this monumental work, not only because of its title, which may not be Bach's own, but also because of the near anthological presentation of the various fugue and canon techniques that Bach explored systematically. Did this seriousness impress you?

Les inAttendus › The breadth of the world expressed by Johann Sebastian Bach's *Art of Fugue* is of course impressive. The metaphysical scope and spiritual dimension of his score elevated us. It left its 'imprint' on us, and yet it took us quite a while to really get into it. But then a sense of ease allowed us to access this profound work, and it became magical. We wandered and roamed from one fugue to another, became familiar with each of them, linked them one to another, marveled at them, grew fond of them and dreamt about them at night! But the pleasure of playing this nourishing music was always the driving force behind our work.

In devising *The Art of Fugue*, Bach was not responding to any commission and had no other need than to react to his own compositional demands: to write exactly what he wanted to write. The result is therefore the outcome of a completely free gesture, the expression of a free will. In this sense, we can speak of a liberating, even progressive work. However, the very choice of the musical component (fugue and canon) represented something anachronistic, even retrograde (*stile antico*) for his contemporaries (starting with his sons). For you, is this collection modern or classical?

Les inAttendus › *The Art of Fugue* is a work that transforms you: it leads you into a space that is both intimate and infinitely vast, far beyond the notion of a scholastic reading (*The Art of Fugue* as a catalogue of tools for the contrapuntist). If this work still raises questions today, it's precisely because it was necessityless and timeless in Bach's own life: it responded only to his own demands. And his demands were pushed to such a level of complexity and obviousness that its rendition in sound provokes and then develops a timeless, deeply soothing feeling.

Interview by CORINNE SCHNEIDER
Translation: Dennis Collins

Les inAttendus

A lively curiosity, a keen creative spirit and an attentive ear gave Marianne Muller and Vincent Lhermet the desire to explore early repertoires and have the accordion shed new light on the world of the viola da gamba. This encounter between two instruments of different origins and far removed in time is full of spontaneity, surprise and discovery. They have appeared together in numerous festivals, such as the Festival Radio France de Montpellier-Occitanie, Lille Piano(s) Festival, the Dresden Schütz Musikfest, the Festival d'Ambronay and Bach en Combrailles.

Their interest in contemporary repertoire, where the two instruments are able to exploit their most exciting sound potential, has led to the creation of several new works – the first written for these two instruments combined – by composers including Philippe Hersant, Joan Magrané Figuera, Thierry Tidrow and Jorge Torres Saenz.

Their first recording, *Poetical Humors* (harmonia mundi, 2018), is a depiction of English melancholy (Dowland, Gibbons, Hume). Les inAttendus have also explored Bach's *Sonatas* for viola da gamba and harpsichord (BWV 1027-1029), as well as exuberant Italian music of the seventeenth and eighteenth centuries with their program *Una follia italiana* (Corelli, Frescobaldi, Rognoni, Vivaldi).

Marianne Muller, violist

Marianne Muller, participant and witness too of the Baroque revival, pursues a worldwide career as a concert artist. She has played with ensembles such as Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Hespèrion XXI, Les Nièces de Rameau, William Byrd, Akadèmia and Amarillis.

Her ensemble Spirale is dedicated to the solo repertoire for the bass viol, while she plays consort music with Les Fantaisistes. Her discography, as a soloist or in various ensembles, includes some fifty titles. Her fondness for the theatre and dance has often led her onstage, particularly with the ensemble Docteur Lully et Master Haydn.

As a professor at the CNSMD in Lyon since the creation of the Early Music Department, she has been enjoying her teaching while continuing to probe the early music repertoire.

Her encounter with Vincent Lhermet has given rise to a peculiar duo, Les inAttendus, eager to explore the past and present repertoires.

Vincent Lhermet, accordionist

Winner of prestigious international awards (Arrasate Hiria Competition, Gaudeamus International Interpreters), Vincent Lhermet performs worldwide either as a soloist or with orchestras and ensembles (Orchestre d'Auvergne, Court-Circuit, L'Instant Donné, Le Poème Harmonique) in a repertoire that extends from the Renaissance to the present. He appears with Gérard Caussé, Tommaso Lonquich, Marianne Muller and Michel Portal, and strives to enrich the repertoire by collaborating with numerous composers. His discography includes *Correspondances* (2014), *Rameau, hier et aujourd'hui* (2015) and *Cantares Mexicanos* (2019).

A graduate of the Sibelius Academy in Helsinki, the Paris Conservatoire and the University of Paris-Sorbonne, he is the first accordionist to hold a doctorate in performance in France. He has also studied with Matti Rantanen and Bruno Mantovani.

He teaches at the CRR of Boulogne-Billancourt and at the ESMD of Lille.

Alice Piérot, violinist

Alice Piérot puts most of her radiant energy into music. A graduate of the Lyon CNSM and winner of several international chamber music competitions, Alice Piérot turned to Baroque music in 1988. She was solo violin in Marc Minkowski's Les Musiciens du Louvre and then in Hervé Niquet's Concert Spirituel. As a privileged guest of the Amarillis ensemble, of which she is now first violin, she devotes most of her time to chamber music. Alice Piérot's rich discography includes over fifty recordings regularly acclaimed by the critics. Preferring country life to the city, she took over an old factory near Avignon in 2002, in a spirit of construction, and transformed it into a vast musical vessel. Today, La Courroie hosts concerts, residencies, first performances and recordings. Alice Piérot founded there the Orchestre du Jour, a "local" orchestra combining sobriety, collegiality and high musical quality.

Ein befreiter Wille

Man nimmt heutzutage an, Bach habe *Die Kunst der Fuge* für Tasteninstrument geschrieben, obwohl es bezüglich der instrumentalen Besetzung keine Angaben gibt auf den entsprechenden Manuskripten dieses dem Kontrapunkt gewidmeten musikalischen Denkmals. Dadurch, dass Hinweise zu der klanglichen Realisierung dieses Meisterwerks fehlen, steht die Tür offen für zahlreiche instrumentale Adaptationen, vom Streichquartett bis zur Orchesterbearbeitung (Hermann Scherchen, 1965). Wie sind Sie auf die Idee gekommen, *Die Kunst der Fuge* in der Besetzung Akkordeon, Gambe und Barockvioline zu spielen?

Vincent Lhermet ▶ Die Idee, *Die Kunst der Fuge* anzugehen, kam uns schon 2015, also in der ersten Zeit der inAttendus. Marianne Muller hatte bereits die Gelegenheit gehabt, an dem Werk zu arbeiten, als ich von meinem Traum sprach, uns gemeinsam in dieses Abenteuer zu stürzen. Das ergab im Akkordeon zwei Stimmen (eine pro Tastenreihe), die Stimme der Gambe, und es fehlte nur noch eine Oberstimme! Marianne hatte sofort den Einfall, die Violinistin Alice Piérot einzuladen, eine langjährige Gefährtin und, wie sie selbst, mit Bachs Musik vertraut.

Durch das Zusammenspiel von Akkordeon, Violine und Gambe ergibt sich die Möglichkeit, orchestrale Klänge zu bekommen: Die drei Instrumente können sich zu einem „Meta-Instrument“ zusammenschließen, wobei sie sich trotzdem voneinander abheben. Die Streicher bieten die wunderbare Geschmeidigkeit der Bögen, während sich das Akkordeon als eine kleine, ausdrucksstarke Orgel offenbart.

Die anfängliche Schwierigkeit bei der solistischen Interpretation der *Kunst der Fuge* besteht darin, die Autonomie der einzelnen Stimmen hinzubekommen, und ich hatte immer das Gefühl, dass diese Musik für die Finger eines einzigen Interpreten sehr eng liegt, als ob sie eingesperrt wären.

Eine der entscheidenden Fragen, die man sich bei der *Kunst der Fuge* stellt, ist eben die nach der klanglichen Realisierung. Für die einen repräsentiert dieses Werk das Ideal der „Musik für das Auge“, der Musik also, die sich an das innere Ohr des Musikers richtet und auf ein asketisches Ideal verweist – die geheiligten Dinge kommen ohne jeden sinnlichen Ausdruck aus; für die anderen dagegen machen die fehlenden instrumentalen Angaben alle Klangäußerungen und alle Klanggenüsse möglich. Wo ist Ihre Position in dieser ästhetischen Debatte?

Alice Piérot ▶ Dieses „testamentarische“ Werk selbst ist der materielle Ausdruck der Kunstfertigkeit, des Denkens und gewiss auch des Glaubens von Bach. Doch wie ein Musikinstrument, das von einem genialen Instrumentenbauer geschaffen wurde, kann es nicht von seinem Gebrauch getrennt werden. Es besteht gewissermaßen die Pflicht der Interpreten, es weiterzugeben, es zu vermitteln und zu „enthüllen“.

Les inAttendus ▶ Während unserer ganzen, langen Arbeit an der *Kunst der Fuge* – die fast zwei Jahre dauerte bis zum ersten Konzert – versuchten wir, unsere Interpretation „alltäglich“ werden zu lassen. Unsere Sicht des Werks hat nichts Asketisches an sich. Durch die fehlenden instrumentalen Angaben ist vieles für uns offen: Wir haben die Möglichkeit, uns ganz frei für die Instrumente zu entscheiden, die zu uns sprechen, um sie noch besser zu „vergessen“ und über sie hinauszugehen, um eine ganz neue Klangwelt zu schaffen.

Kombiniert man eine Violine und eine Gambe mit einem modernen Akkordeon, betrachtet man das Werk getrennt von der Barockzeit, in der es entstand. Ist es Ihre Absicht, Bach aus seiner Epoche zu lösen, um einen universalen, zeitlosen Meister aus ihm zu machen?

Marianne Muller ▶ Wenn es einen Komponisten gibt, der seinen satztechnischen Stil nicht je nach Instrument änderte und auch nicht danach, ob er für Instrument oder Singstimme schrieb, dann ist das gewiss Johann Sebastian Bach. So gibt es z.B. von der Gavotte en rondeau der *Partita Nr. 3* für Solovioline BWV 1006 eine Bearbeitung für Trompete in der *Kantate* BWV 29. Bach geht in seiner Tonsprache mit größter Selbstverständlichkeit über die jeweiligen Eigenheiten hinweg, und wenn wir an unseren spezifischen Klangmischungen arbeiten, befinden wir uns mitten in der gewaltigen Konstruktion seines Tonsatzes, der komplex und durchlässig zugleich ist.

Für den heutigen Hörer, der zahlreiche bereits bestehende instrumentale Besetzungen kennt (Streichquartett, Klaviertrio, Saxophonquartett usw.), haben Ihre Klangkombinationen nichts Traditionelles an sich, sie sind eher überraschend. Könnte man sagen, dass insofern das Klangresultat stilistisch keinen eigenen Eindruck vermittelt?

Marianne Muller und Alice Piérot ▶ Die stilistische Prägung ist selbstverständlich da, denn wir haben die historischen Kenntnisse, die wir über Johann Sebastian Bach und seine Zeit haben, nicht verleugnet. Es geht für uns darum, die Klänge so zu gestalten, dass der Kontrapunkt klar zu hören ist, und nach dieser Maßgabe die Unterschiede bei den Phrasierungen herauszuarbeiten sowie Nuancen und Artikulationen auszuführen... Das Wichtigste bestand darin, uns zu befreien von der Idee des „Monuments“, die uns die Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts vermacht hat (die Geschichte des testamentarischen Werks von Bach). Was uns bei unserer Arbeit an diesem Werk stärkt und verbindet, ist eine tiefe Übereinstimmung bezüglich des Gehalts seiner Textur; unsere Instrumente und der ganze Farbenreichtum, den ihre Kombination hervorbringt, sind (nur) unsere Werkzeuge, unser „Sprachrohr“.

Vincent Lhermet ▶ Was den „historisch informierten“ Umgang mit dem alten Repertoire angeht, so stellt sich natürlich die Frage nach der Stimmung und dem Kammerton. Das moderne Akkordeon verfügt über eine gleichschwebende Stimmung, wir haben uns daher für diese Temperatur entschieden. Marianne und Alice haben eine großartige und sehr feine Arbeit geleistet, um die Genauigkeit gewisser Intervalle abzugleichen. Damit die Töne rund bleiben und ihre Resonanz behalten, haben wir ein a¹ mit 415 Hz angestrebt, wie es heute üblich ist. Das Akkordeon wurde in seiner Gesamtheit um einen Halbton nach unten transponiert, was bedeutet, dass die beiden Streichinstrumente in d-Moll spielen und das Akkordeon in cis-Moll.

Wie würden Sie den Klang Ihrer einzelnen Instrumente beschreiben und wie den Klang des Zusammenspiels?

Marianne Muller ▶ Mit der Luft und dem Atem... Die Bewegungen des Blasebalgs des Akkordeons sind für uns inspirierend. Die klanglichen Möglichkeiten dieses Instruments sind enorm: Es kann einen Ton abwechselnd verstärken und ihn verschwinden, verflüchtigen lassen, ihn aussetzen und wieder erklingen lassen... Die verschiedenen Geschwindigkeiten unserer Bögen sind die Antwort auf diese Klänge. Durch die gemeinsam verbrachte Zeit haben wir unterschiedliche Mittel gefunden, unsere Phrasen auf jeweils gleiche oder auf verschiedene Art zu artikulieren, je nach der Anordnung der Stimmen und der Tonlagen.

Durch den spezifischen Charakter der drei Instrumente und insbesondere den Obertonreichtum besteht eine gewisse Verwandtschaft mit dem Vokalquartett und dessen Stimmlagen und Klangfarben, was den gesanglichen Aspekt gewisser Linien unterstreicht. Ist die Singstimme für Sie modellhaft?

Marianne Muller und Alice Piérot ▶ Wir sind durchdrungen von der Vokalmusik von Johann Sebastian Bach, ob es sich um Messen handelt oder um Motetten, Kantaten oder Passionen. Ganz gewiss ist die Singstimme immer präsent, irgendwo um uns herum. In der Tat haben wir jede Linie der *Kunst der Fuge* so betrachtet, als würde sie etwas erzählen. Unsere drei Instrumente können die Töne gestalten, sie verstärken oder zurücknehmen, ihnen Plastizität geben und so Dissonanzen und Auflösungen herbeiführen und auch jeden Tonfall von Stimmen, die aufeinander reagieren.

Haben Sie bei den einzelnen Stücken (Mikrostruktur) und dem Ganzen (Makrostruktur) das Klangelement jeweils am stärksten gewichtet?

Les inAttendus ▶ Um das Werk in seiner Gesamtheit zu strukturieren, haben wir tatsächlich die Klänge variiert und verändert und ebenso die Darstellung der Stimmen und der Instrumente, wobei wir immer das klangliche Gleichgewicht zwischen den Linien anstreben. Am heikelsten und auch tiefgründigsten war in diesem Bereich der Aufwand für den *Kanon 14*, für den wir uns entschieden haben, einstimmig zu spielen: Akkordeon und Violine einerseits, Akkordeon und Gambe andererseits. Diese Einstimmigkeit in zweifacher Besetzung erzeugt ein ungewöhnliches Klangresultat, eine Art Schwindelgefühl... Es entsteht eine Art Schatten: als würde das Saiteninstrument die Linie fein zeichnen und das Akkordeon würde sie verdicken.

Als Trio haben Sie die Möglichkeit, ganz genau und sinnfällig die verschiedenen miteinander verbundenen Stimmen strömen zu lassen, und die Polyphonie spinnt sich freier fort. Welche musikalischen Kriterien galten bei der Verteilung der Linien des Kontrapunkts auf die jeweiligen Instrumente?

Vincent Lhermet › In den vierstimmigen Fugen wollten wir erreichen, dass die Instrumente nicht durchgehend die gleichen Stimmen spielen, um zu verhindern, dass die Violine nur die obere Partie spielt und die Gambe den Bass und das Akkordeon in der Mittellage bleibt. Die Idee war, durch Lagenwechsel die Klangfarben zu variieren, aber es ging auch darum, dass nicht systematisch immer das gleiche Instrument am Anfang jeder Fuge das Thema exponiert. In den dreistimmigen Fugen (*Fugen 12* und *13*) übernimmt das Akkordeon statt zwei Stimmen nur eine. Was die Kanons betrifft, so haben wir Klangvielfalt herzustellen versucht mit z.B. den Kombinationen Violine/Gambe (*Kanon 16*), Gambe/Akkordeon (*Kanon 17*), oder wir haben den Tanzcharakter der beiden Tastaturen des Akkordeons herausgestellt (*Kanon 15*).

Nach welchen Prinzipien wurde übergreifend die Interpretation hinsichtlich Vibrato, Artikulation, Akzentuierung und Phrasierung vereinheitlicht?

Marianne Muller › Zu der Zeit Johann Sebastian Bachs galt das Vibrato als schmückendes Beiwerk, als Verzierung. Das heißt nicht, dass es überflüssig war, aber man sollte sparsam damit umgehen. Wir bedienen uns also auf der Violine oder der Gambe von Zeit zu Zeit dieser schönen „unsachlichen“ Regung. Was die Artikulation betrifft, haben wir recht oft die der Klarinettenisten oder Organisten angenommen und sie ständig variiert; aber auch die der Sänger, denn aus den Konsonanten ergeben sich „Stützpunkte“, sozusagen die starken Betonungen in der Musik. Für die Phrasierungen haben wir einander viel zugehört, uns imitiert, aufeinander reagiert, jeder für sich auf dem Weg, den wir gemeinsam gehen.

Wie gingen Sie die Frage des Tempos an? Es gibt ja keine Angaben, die es erlauben würden zu entscheiden, die Stücke in ihrer Abfolge unterschiedlich oder einheitlich zu behandeln. Es gibt Interpreten, die für den ganzen Zyklus beim gleichen Tempo bleiben, andere bevorzugen den ständigen Wechsel.

Vincent Lhermet und Alice Piérot › In Ermangelung genauer Angaben haben wir uns mit der Beziehung zwischen den Fugen auseinandergesetzt. Einen Contrapunctus isoliert zu spielen, ist etwas ganz Anderes, als ihn innerhalb einer Reihung zu spielen, mit dem, was gerade geschehen ist, im Gedächtnis, und in der Vorwegnahme dessen, was gleich kommen wird. Unser Ausgangspunkt war der Fluss der halben Note des ersten Contrapunctus: Wir wünschten etwas Ruhiges, Einfaches und Einladendes am Anfang. Einen Moment lang dachten wir, ein einziges Tempo sei möglich, aber diese Option konnten wir nicht lange aufrechterhalten, weil der Satz gewisser Fugen einfach viele unterschiedliche Stimmungen und Emotionen birgt. Unsere Tempowechsel sind manchmal minim, doch ermöglichen sie es, auf lebendige und immer wieder andere Weise das Ganze zu erfassen. Wie Herzschläge ändern die Tempi sich mit den Gefühlsregungen in der Musik, die in diesem Werk sehr wohl vorhanden sind – ungeachtet dessen, was dazu gesagt wird –, und wir haben versucht, die charakterlichen Unterschiede und die Frage nach der Angemessenheit mehr zu gewichten als ein Prinzip oder deren mehrere (auch wenn diese das Leben manchmal erleichtern!).

Es gibt einen feierlichen Zug in diesem monumentalen Werk, allein durch seinen Titel, der übrigens wohl nicht von Bach selbst stammt, aber auch dadurch, dass wie in einer Anthologie die verschiedenen Techniken der Fuge und des Kanons präsentiert werden, mit denen sich Bach systematisch beschäftigt hat. Hat Sie diese Ernsthaftigkeit beeindruckt?

Les inAttendus › Die Weiträumigkeit, die im Tonsatz von Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* zum Ausdruck kommt, ist natürlich beeindruckend. Die metaphysische Wirkung und die spirituelle Dimension seines Werks sind für uns erhebend. Es prägt sich in uns ein, aber es braucht viel Zeit, bis man wirklich davon erfüllt ist. Dann stellt sich eine gewisse Leichtigkeit ein, die es uns ermöglicht, Zugang zu diesem tiefgründigen Werk zu erlangen, das magisch wird. Wir haben pausiert, wir haben uns von einer Fuge zur nächsten treiben lassen, wir haben uns mit ihnen vertraut gemacht, wir haben sie miteinander verbunden, wir sind über sie in Verückung geraten, wir haben sie liebgewonnen und wir haben nachts von ihnen geträumt! Aber der Motor unserer Arbeit war immer die Freude, diese höchst nahrhafte Musik zu spielen.

Mit der Idee der *Kunst der Fuge* reagierte Bach auf keinen Auftrag, und er hatte kein anderes Bedürfnis, als den eigenen kompositorischen Ansprüchen zu entsprechen: nämlich genau das zu schreiben, was er wollte. Es ist das Ergebnis eines vollkommen freien Akts, es ist Ausdruck des freien Willens. Man kann sinngemäß von einem befreienden, sogar wegweisenden Werk sprechen. Freilich stellten die musikalischen Komponenten (die Fuge und der Kanon) für Bachs Zeitgenossen (allen voran seine Söhne) einen Anachronismus dar, sogar einen Rückschritt (*stile antico*). Ist für Sie dieser Zyklus modern oder klassisch?

Les inAttendus › *Die Kunst der Fuge* ist ein Werk, das einen verändert: Es führt uns in einen gleichzeitig intimen und unendlich großen Raum, das geht weit über die Idee eines „Lehrstücks“ hinaus (*Die Kunst der Fuge* als ein Werkzeugkatalog für den Kontrapunktisten...).

Wenn wir uns bei diesem Werk heute immer noch Fragen stellen, hat das eben damit zu tun, dass es außerhalb einer Notwendigkeit und „außerhalb der Zeit“ im Leben von Bach selbst ist: Es genügt nur seinen eigenen Anforderungen. Und diese Anforderungen werden, was Komplexität und Plausibilität betrifft, auf ein so hohes Niveau getrieben, dass ihre klanglichen Entsprechungen ein zeitloses und zutiefst beruhigendes Gefühl vermitteln, das immer stärker wird.

Das Interview führte CORINNE SCHNEIDER
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Les inAttendus

Lebhafte Neugier, eine ausgeprägte Neigung zum kreativen Ausprobieren und aufmerksames, in die Tiefe gehendes Zuhören haben Marianne Muller und Vincent Lhermet dazu geführt, alte Repertoires zu erkunden, wobei das Akkordeon der Welt der Gambe einen modernen Anstrich geben soll.

Die Begegnung dieser beiden Instrumente, deren Ursprünge ganz unterschiedlich sind und zeitlich weit auseinander liegen, ist voller Leichtigkeit, bietet viele Entdeckungen und gibt immer wieder Anlass zum Staunen. Man konnte sie bei zahlreichen Festspielen hören, z.B. beim Festival Radio France de Montpellier-Occitanie, beim Lille Piano(s) Festival, dem Schütz Musikfest Dresden, dem Festival d'Ambronay, dem Festival Bach en Combrailles usw.

Die Offenheit gegenüber dem zeitgenössischen Repertoire, dessen Potential an mitreißenden Klängen mit den beiden Instrumenten voll ausgeschöpft wird, ermöglichte die Entdeckung vieler erstmalig für diese Besetzung geschriebener Werke von Komponisten wie Philippe Hersant, Joan Magrané Figuera, Thierry Tidrow und Jorge Torres Saenz.

Ihre erste Aufnahme, *Poetical Humors* (harmonia mundi, 2018), schildert musikalisch die englische Melancholie (Dowland, Gibbons, Hume). Les inAttendus nehmen sich auch die *Sonaten* von Bach (BWV 1027-1029) vor sowie, mit ihrem Programm *Una Follia italiana* (Corelli, Frescobaldi, Rognoni, Vivaldi), das überschwängliche Italien des 17. und 18. Jahrhunderts.

Marianne Muller, Gambistin

Marianne Muller gehört zu den aktiven Repräsentanten des Aufschwungs der Barockmusik, und im Laufe ihrer Karriere gab sie Konzerte in der ganzen Welt. Sie spielte in Ensembles wie Les Arts Florissants, Chapelle Royale, Hespèrion XXI, Les Nièces de Rameau, William Byrd, Akadèmia, Amarillis usw.

Ihr Ensemble Spirale widmet sich dem solistischen Repertoire der Bassgambe. Die kostbare Consortmusik findet mit Les Fantaisistes statt. Ihre Diskografie besteht aus etwa fünfzig Aufnahmen, die sie als Solistin oder im Ensemble machte. Ihre Vorliebe für das Theater und den Tanz führte sie oft auf die Bühne, insbesondere mit dem Ensemble Docteur Lully et Master Haydn. Seit der Gründung der Abteilung für Alte Musik am Konservatorium von Lyon ist sie dort Professorin, und mit viel Freude erkundet sie in ihrem Unterricht immer wieder die alten Repertoires. Ihre Begegnung mit Vincent Lhermet führte zur Gründung des einzigartigen Duos Les inAttendus, das sich neugierig mit alten und heutigen Repertoires beschäftigt.

Vincent Lhermet, Akkordeonspieler

Vincent Lhermet ist Preisträger verschiedener Stiftungen und internationaler Wettbewerbe (Arrasate Hiria, Gaudeamus Interpreters), und er tritt weltweit als Solist oder mit Orchestern und Ensembles auf (z.B. Orchestre d'Auvergne, Court-Circuit, l'Instant Donné, le Poème Harmonique), wobei sein Repertoire von der Renaissance bis in die Gegenwart reicht. Er steht auf dem Podium mit Gérard Caussé, Tommaso Lonquich, Marianne Muller und Michel Portal und arbeitet zudem gemeinsam mit zahlreichen Komponisten an der Erweiterung seines Repertoires. Zu seinen Aufnahmen zählen u.a. *Correspondances* (2014), *Rameau, hier et aujourd'hui* (2015) und *Cantares Mexicanos* (2019). Er machte seine Diplomabschlüsse an der Sibelius-Akademie von Helsinki, am Conservatoire von Paris und an der Pariser Sorbonne, und er ist der erste Akkordeonspieler in Frankreich, der als Interpret einen Dokortitel hat. Während seiner Laufbahn ließ er sich vor allem von Matti Rantanen und Bruno Mantovani unterrichten. Er ist Professor am Konservatorium von Boulogne-Billancourt und an der Hochschule für Musik und Tanz von Lille.

Alice Piérot, Violinistin

Alice Piérot stellt ihre ganze ansteckende Energie in den Dienst der Musik. Sie schloss das Konservatorium von Lyon mit Diplom ab und ist Preisträgerin von internationalen Kammermusik-wettbewerben. 1988 wandte sie sich der Barockmusik zu, wurde Soloviolinistin bei den Musiciens du Louvre von Marc Minkowski und dann beim Concert Spirituel von Hervé Niquet. Außerdem folgte sie einer Einladung als besonderer Gast des Ensemble Amarillis, wo sie heute die Erste Violine spielt. Den größten Teil ihrer Aktivitäten widmet sie der Kammermusik. Alice Piérots Diskografie umfasst mehr als fünfzig Aufnahmen, und das regelmäßige Lob seitens der Kritik ist ihr sicher. Sie fühlt sich weniger von der Stadt als vom Land angezogen, und so kam es, dass sie 2002 eine alte Fabrik in der Nähe von Avignon übernahm, um sie in ein großräumiges „Musikschiff“ namens „La Courroie“ umzubauen. Dort finden heute Konzerte statt, Musiker sind „in residence“, es werden neue Wege ausprobiert und Aufnahmen gemacht. Alice Piérot gründete dort das Orchestre du Jour, ein Orchester „zum Anfassen“, das anregende Sachlichkeit, Kollegialität und höchstes musikalisches Niveau verbindet.

Les *in*Attendus

discography

All titles available in digital format (download and streaming)



Poetical humors

HMM 902610

Cet enregistrement n'aurait pas été possible sans le soutien généreux
de Vincent Meyer, que nous remercions bien chaleureusement.

This recording would not have been possible without the generous support

of Vincent Meyer, to whom we extend our warmest thanks.

Diese Aufnahme wäre nicht zustande gekommen ohne die großzügige Unterstützung
durch Vincent Meyer, bei dem wir uns sehr herzlich bedanken.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement Les inAttendus

Dates d'enregistrement : 16-19 décembre 2019

Lieu d'enregistrement : La Courroie (Entraigues-sur-la-Sorgue)

Direction artistique, prise de son & montage : Alban Moraud

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Les *inAttendus* : © Bernard Martinez

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 905313