

CHRISTOPHER PALAMETA



Maraïs – *Suites for Oboe*

Marin Marais (1656 – 1728)

Suite in C Major / en ut majeur

Troisième livre de Pièces de viole, Paris 1711

1	Prélude	1:29	5	La Folette	0:51
2	Courante	1:28	6	Gavotte	0:56
3	Sarabande	2:09	7	Gigue	1:18
4	Menuet	0:43			

Suite in G Major / en sol majeur

Second livre de Pièces de viole, Paris 1701

8	Prélude	1:47	12	Rondeau champêtre	2:09
9	Courante	1:19	13	Gavotte	0:43
10	Sarabande	2:30	14	Gigue « La Petite »	1:12
11	Menuet	0:56			

Suite in G Minor / en sol mineur

Troisième livre

15	Prélude	1:55	18	Gigue	1:29
16	Courante	1:21	19	Muzettes I & II	2:24
17	Sarabande	2:51	20	Gigue « La Chicane »	2:05

Suite in D Minor / en ré mineur

Second et quatrième livres de Pièces de viole, Paris 1701 / 1717

21 Prélude	2:04	25 Menuet	0:41
22 Fantaisie	0:51	26 Passacaille	2:05
23 Allemande	1:37	27 Gigue « La Badine »	1:00
24 Sarabande	2:28		

Suite in B-flat Major / en si bémol majeur

Troisième livre

28 Prélude	1:47	31 Menuet	1:01
29 Courante	1:04	32 Gigue	1:12
30 Sarabande	2:16		

Suite in E Minor / en mi mineur

Second et quatrième livres

33 Prélude	2:17	36 Menuet et Autre	1:40
34 Courante	1:18	37 La Biscayenne	0:55
35 Sarabande « à l'Espagnol »	1:57		

Neglected, not forgotten

In search of Marais' lost repertoire for oboe.

The baroque oboe was “invented” around 1660, thanks to innovations developed by the Hotteterres, a family of instrument makers and virtuoso musicians who served at the court of Louis XIV. By remodeling the physical dimensions of the Renaissance shawm (which had reached its zenith as an outdoor consort instrument), these musicians gave birth to a new instrument whose sweet, sparkling sound made it fit for the king's own bedchambers.

In 1740, the composer Michel de la Barre wrote that:

“Lully's promotion meant the downfall of all the old instruments, except the hauboïs, thanks to the Hotteterres, who spoiled so much wood that they finally succeeded in rendering it usable in ensembles.”

A reborn instrument emerged from the flames, endowed with a wider dynamic range,

a truer scale, an expanded tessitura, and a refined, singing tone that quickly attracted the attention of the era's leading composers. Impressed by its vocal qualities, esteemed musicians such as Marin Marais, François Couperin and Robert de Visée would encourage their works (originally destined for their own instruments – viol, harpsichord and lute, respectively) to be performed on the newly-arrived oboe.

After its “première” in Lully's 1657 production of *L'amour malade*, the oboe rapidly became the leading wind instrument in France, earning its place in every ensemble of Louis XIV's musical establishment. While maintaining their traditional role in outdoor processional music (the *Douze grands hautbois du Roy* and the *Grande Ecurie du Roy*), oboists began performing with the illustrious *Vingt-quatre Violons du Roy*, as well as in more intimate settings with the *Petits Violons du Cabinet*.

Despite the oboe's cosmic rise to stardom, recreating the instrument's solo repertoire

can be rather complex. There are two reasons for this. First, despite its key role in court entertainment, the oboe remained inaccessible to amateurs. Unlike the traverso or recorder, double-reeds were reserved for professional musicians since the preparation of reeds was a time-consuming and often unrewarding activity whose technique took years to hone and was fiercely guarded by musicians themselves.

Secondly, music publishers hoped to attract the largest audience possible with every publication. Thus, a title page of suites by Michel Corrette reads: “*Pièces pour la flûte traversière, musette, viole, flûte à bec, dessus de viole, violon ou hautbois.*” The practice of composing for a “dessus” (treble instrument) without making any distinction between instruments was prevalent and reflects the pragmatic and entrepreneurial mindset of the times.

The oboe would have to wait several decades before it could start building its very own repertoire. In fact, the first sonata published in France specifically for the oboe only appeared in 1723 (this was Antoine Dornel’s “Sonade pour le hautbois” in G Major).

Reconstructing the oboe’s solo repertoire from its dawning in the 1660s to its heyday in the 1720s therefore involves much transposition and adaptation. As the late Bruce Haynes observed:

*“For this brand new instrument, printed music was rare, and players often resorted to arrangements.”*¹

Marin Marais (1656-1728) is recognized as one of the most outstanding exponents of the French baroque. In addition to being a virtuoso of the bass viol, he also composed a large amount of chamber music and several operas that were successful during

¹ Haynes & Burgess, *The Oboe*, (Yale University Press, 2004), 59.

his lifetime. Trained in performance by the Sieur de Sainte-Colombe and in composition by Jean-Baptiste Lully (whom he met while performing with the Opéra de Paris ²), Marais developed a compositional style that was harmonically innovative, refined and expressive. Thanks to the 20th century resurgence of the viola da gamba, he is now well-known for his viol suites.

In their scope and grandeur, Marais' *Pièces de viole* form what is the mothership of all literature for that instrument. Published in five volumes between 1686 and 1725 and made up of some 35 suites (nearly 600 separate movements), Marais' suites are characterized by the elegant and misleading simplicity that defines the French style. While in his well-known *Folies d'Espagne* Marais succeeds in demonstrating how the viol

can be “as virtuosic as the violin” ³, his true calling was to “express the charm, grace, and sensitivity”⁴ of the French aesthetic.

A superb example of the Louis XIV style, Marais' suites explore a dazzling array of affect and emotion. Joy, sorrow, hope, anxiety, nostalgia – all are explored in beautiful thematic materials underpinned by luxuriant harmonies. While the *Pièces* form a comprehensive catalogue of high-society dances in vogue at the time, they also contain a number of character pieces with evocative titles (called by Milliot & de la Gorce “*titres psychologiques*.”) Alongside the traditional sarabandes, courantes and gigues, we find more exotic creations such as *Les Voix Humaines*, *Le Bout en train*, *La Saillie du Café* or even *L'idée Grotesque*.

2 Marais would have met Colin Hotteterre at the Paris Opera, who played there as well; incidentally, a copy of an oboe by Colin Hotteterre, c. 1710, is used for this recording. The 43-piece Paris Opera orchestra also included the flautist Michel de la Barre and violinist Jean-Féry Rebel. The 4 musicians' names are scribbled on parts to a 1700 performance of de la Barre's opera “Le Triomphe des Arts.”

3 Milliot & de la Gorce, *Marin Marais* (Fayard, 1991), 127.

4 Milliot & de la Gorce, *op cit*, 128.

From a rhetorical perspective, the centerpiece of many suites lies in their *préludes*, which, thanks to their through-composed form, afford Marais with more creative expression and artistic license than traditional dance forms. As Millot and de la Gorce observe, in his *préludes*, *tombeaux* and *plaintes*, Marais can “give free reign to his imagination: more subtle and sought- after harmonies, rapid modulations to express the sadness of his soul; here and there, discrete chromaticism that underlines a particularly heartfelt inflection.”⁵

Although all of the *Pièces* are idiomatic for the viol, Marais observes in the preface to his *Troisième Livre* (1711) that his compositions are versatile enough to be performed on a wide range of instruments:

“Il est encore à propos d’avertir le public que la plupart des pièces qui composent ce troisième livre se peuvent jouer sur plusieurs instruments

comme l’orgue, le clavier, le violon, le dessus de viole, le théorbe, la guitare, la flûte traversière, la flûte à bec et le hautbois. Il ne s’agira que d’en scavoier faire le choix pour chacun de ces instruments.”

Although transposing music originally conceived for a 7- stringed viol for the oboe can seem like a daunting task at first, Marais sanctioned the transposition of his works when he observed that:

*“Presentement en France chacun transpose si facilement sur tous les Tons et Demi-tons.”*⁶

Of course, not all of the movements go well on wind instruments. Many draw on the idiosyncrasies of the bass viol where transposition or arrangement of any kind would inevitably be second best. Effects such as multiple stops, pizzicato, unison passages with the bass (that when transposed would create parallel octaves) and rapid octave

⁵ Milliot & de la Gorce, op cit, 118.

⁶ Marais, in *Premier Livre de Pièces de viole* (Paris, 1689)

shifts are impossible to replicate on the oboe. Nonetheless, much of the writing is melodic and suits the oboe remarkably well. While Marais frequently uses the viol's lower strings to create special effects such as wide leaps and arpeggiated chords, he just as often creates a melody using the gamba's top three strings. In fact, many of the *Pièces* fit entirely on the stave, since the composer loved exploiting the viol's top string, the *chanterelle*, and it is these movements that fit best on oboe.

As if to express Marais' leniency regarding instrumentation, an oboe appears on the frontispiece to the 3rd book of *Pièces de viole* (see cover picture). Marais' *Pièces en trio* (1692) provide another example - while the word 'hautbois' is not explicitly written out, no less than four of them appear on the cover page.

Somewhat of a trendsetter, Marais was one of the first French composers to openly endorse the transposition of his works. François Couperin would follow suite some ten years later, stating in the preface to the 1722

publication of his *Concerts Royaux* for solo harpsichord that:

“Les pièces qui suivent sont d’une autre espèce que celle que j’ai données jusqu’à présent : elles conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et aussi au basson.”

Whereas Couperin's *Concerts* have once again regained popularity and are now standard fare for violinists, flautists and oboists (with dozens of commercial recordings readily available), the fate of Marais' viol suites has not been as fortunate. Thankfully, renewed scholarship and projects such as this one are slowly changing that situation.

Perhaps due to the work involved in preparing usable performing editions, performances of Marais' viol suites on other instruments are exceedingly rare. Nevertheless, despite the numerous deterrents for the modern-day performer, his music was once a staple of the oboist's repertoire and merits to be fully revived.

We decided to follow Marais' advice by presenting the works on this recording as bona fide suites for oboe and continuo. Remarkably little transcription was required, allowing us to revisit this fascinating repertoire from a different angle, with new shades of tone colour and expression.

Christopher Palameta

Christopher Palameta

Hailed as a “refined and intelligent” performer by the Italian Press (Gabriele Formenti, *CD Classico*), Christopher Palameta is one of the most celebrated baroque oboists of his generation.

Known for the richness of his tone, his oboe playing has been called “marvelously smooth and sparkling” by *Early Music America*, “dark and enticing” by Germany’s *Klassik.com*, “silky and captivating” and “breathtakingly elegant” by the *Toronto Star*, and “velvet for the ear” by *La Presse de Montreal*.

Born in Montreal, he took his graduate degree from McGill University in historical oboes. After being appointed oboist in the Tafelmusik Baroque Orchestra (based in Toronto, Canada), of which he was a core member for four years, he currently devotes himself to chamber music primarily, and has recently released three world-premiere recordings of the neglected chamber works of Johann Gottlieb Janitsch for the Canadian label ATMA Classique, all of which have garnered unanimous praise from the

international press. Volume I of this series, “strongly recommended” by *Oxford Early Music* for its “compelling and delightful performances,” was nominated for an Opus Prize, organized by the *Conseil québécois de la musique*, in the category of “Best CD of the Year 2009.”

With one foot on either side of the Atlantic, he currently resides in Paris and plays with many of Europe’s and North America’s prominent period ensembles (Les Musiciens du Louvre, Le Cercle de l’Harmonie, La Chapelle Rhénane, Le Palais Royal and Le Concert Lorrain in France; Opera Lafayette and Apollo’s Fire in the United States; Tafelmusik, Aradia, Arion, Les Idées heureuses, Les Boréades and Ensemble Caprice in Canada). With these ensembles, he has participated in over fifty early music festivals worldwide and has recorded some thirty discs for the Sony BMG, Deutsche Harmonia Mundi, Naxos, ATMA and Analekta labels.

An ardent defender of unexplored repertoire for the oboe, he created Notturna in 2006, the historical wind collective that explores early music written especially for wind instruments. Under his leadership, the ensemble has been invited to numerous festivals (Lamèque, Midi-Minimes in Brussels and Laus Polyphoniae in Antwerp, Belgium) and has recorded live performances for Radio-Canada and Bravo, Canada’s Arts television channel.

While still at school, he took 2nd prize at the *International Bach Soloists Competition* held in Berkeley, California in 2002. In 2003, and again in 2006, he was awarded research grants from the *Conseil des arts et des lettres du Québec*, which allowed him to exhume and re-establish the neglected instrumental works of Marin Marais into the oboist’s repertoire, and ended in conferences on the subject at Canadian universities. Since then, one of his main artistic endeavours has been to raise awareness about these remarkable but nearly-forgotten works for oboe.

Wenig beachtet, nicht vergessen

Auf der Suche nach Marais' verlorenem Repertoire für Oboe.

Die Barockoboe wurde um 1660 „erfunden“, und zwar dank der Innovationen, die von den Hotteterres, einer Familie von Instrumentenbauern und virtuosen Musikern, die am Hofe Ludwigs XIV. dienten, herbeigeführt wurden. Sie entwickelten die Schalmei weiter, ein Instrument der Renaissance (das seinen Zenit als Instrument der Freiluft-Consort-Musik erreicht hatte), gaben ihr neue Dimensionen und schufen so ein Instrument, dessen lieblicher, funkelnder Ton sich auch für die königlichen Schlafgemache eignete.

Im Jahre 1740 schrieb der Komponist Michel de la Barre:

„Lullys Aufstieg hatte den Niedergang aller alten Instrumente zur Folge, mit Ausnahme der Oboe. Dies war den Hotteterres zu verdanken, die viel Holz verschwendeten, bis es ihnen schließlich gelang, sie zu einem geeigneten Instrument für Ensembles zu machen.“

Dies war die Wiedergeburt eines Instruments, das praktisch aus der Asche emporstieg und über einen größeren, dynamischeren Tonumfang, eine sauberere Wiedergabe der Tonleiter, eine erweiterte Tessitur sowie einen edleren, singenden Klang verfügte, der alsbald die Aufmerksamkeit der führenden Komponisten der Epoche erregte. Beeindruckt von den klanglichen Qualitäten setzten sich angesehene Musiker wie Marin Marais, François Couperin und Robert de Visée dafür ein, dass ihre Werke auf der neu entwickelten Oboe vorgetragen wurden, obwohl sie ursprünglich für ihre eigenen Instrumente sprich Gambe, Cembalo bzw. Laute geschaffen worden waren.

Nach ihrer „Premiere“ in Lullys Produktion von *L'amour malade* im Jahre 1657 entwickelte sich die Oboe in Frankreich alsbald zum führenden Blasinstrument und fand ihren Platz in jedem Ensemble des musikalischen Establishments von Ludwig XIV. Während die Oboisten ihre traditionelle Rolle in der im Freien vorgetragenen Prozessionsmusik beibehielten (*Douze grands*

hautbois du Roy sowie *Grande Ecurie du Roy*), hielten sie gleichzeitig Einzug bei den illustren *Vingt-quatre Violons du Roy* und fanden auch im intimeren Rahmen der *Petits Violons du Cabinet* ihren Platz.

Trotz des kometenhaften Aufstiegs der Oboe kann sich die Rekonstruktion des Solo-Repertoires für dieses Instrument als recht komplexe Angelegenheit erweisen. Dafür gibt es zwei Gründe. Zum einen blieb die Oboe trotz ihrer tragenden Rolle in der höfischen Unterhaltung für Amateure unzugänglich. Im Gegensatz zu Travers- oder Blockflöten waren Doppelrohrblattinstrumente professionellen Musikern vorbehalten, da die Herstellung der Rohrblätter eine zeitaufwändige und häufig undankbare Aufgabe war, deren Technik in jahrelanger Kleinarbeit vervollkommenet und von den Musikern selbst gehütet wurde wie ein Schatz.

Zum anderen hofften die Musikverleger mit jeder Veröffentlichung eine möglichst große Zielgruppe anzusprechen. So steht beispielsweise auf dem Titelblatt einer

Publikation der Suiten von Michel Corrette zu lesen: „*Pièces pour la flûte traversière, musette, viele, flûte à bec, dessus de viole, violon ou hautbois.*“ Es war allgemein üblich, für ein „dessus“ (Sopraninstrument) zu komponieren, ohne dabei zwischen einzelnen Instrumenten zu unterscheiden, was den pragmatischen und geschäftsorientierten Ansatz der damaligen Zeit verdeutlicht.

Es sollten noch einige Jahrzehnte vergehen, bis die Oboe endlich ihr eigenes Repertoire erhielt. Erst 1723 wurde in Frankreich die erste Sonate eigens für Oboe veröffentlicht (Antoine Dornels „Sonade pour le hautbois“ in G-Dur).

Die Rekonstruktion des Solo-Repertoires für die Oboe von ihrer Ursprungszeit in den 1660er Jahren bis zu ihrer Blütezeit in den 1720er Jahren erfordert daher ein hohes Maß an Transposition und Adaptation. Der mittlerweile verstorbene Bruce Haynes hat es folgendermaßen ausgedrückt:

„Für dieses brandneue Instrument gab es nur selten gedruckte Musik, so dass die Spieler oftmals auf Arrangements zurückgriffen.“¹

Marin Marais (1656-1728) gilt als einer der herausragenden Repräsentanten des französischen Barock. Er war nicht nur ein Virtuose an der Bassgamba, sondern komponierte zudem noch viele Kammermusikstücke und einige Opern, die noch zu seinen Lebzeiten mit Erfolg aufgeführt wurden. Am Instrument wurde er vom Sieur de Sainte-Colombe unterrichtet und in der Komposition von Jean-Baptiste Lully, (den er traf, als er an der Opéra de Paris auftrat²). Marais entwickelte einen Kompositionsstil, der harmonisch innovativ, ausgeklügelt und ausdrucksstark war. Da die Viola da gamba im 20. Jahrhundert eine Renaissance erlebte,

ist er mittlerweile wohl bekannt für seine Gambensuiten.

Marais' *Pièces de viole* sind aufgrund ihres Umfangs und ihrer Erhabenheit gewissermaßen die Mutter sämtlicher Literatur für dieses Instrument. Marais' Suiten wurden von 1686 bis 1725 in fünf Bänden veröffentlicht, die etwa 35 Suiten (fast 600 separate Sätze) enthalten. Die Suiten sind von der eleganten scheinbaren Schlichtheit gekennzeichnet, die den französischen Stil ausmacht. In seinen berühmten *Folies d'Espagne* gelingt es Marais eindrucksvoll zu demonstrieren, dass die Gambe ebenso „virtuos sein kann wie die Violine“³, sein oberstes Anliegen war es jedoch, „den Charme, die Anmut und das Feingefühl“⁴ der französischen Ästhetik zum Ausdruck zu bringen.

1 Haynes und Burgess, *The Oboe*, (Yale University Press, 2004), S. 59.

2 Marais dürfte an der Pariser Oper auch mit Colin Hotteterre zusammengetroffen sein, der dort ebenfalls spielte; zufällig wird eine Kopie einer Oboe von Colin Hotteterre, ca. 1710, für diese Aufnahme verwendet. Dem 43-köpfigen Orchester der Pariser Oper gehörten auch der Flötist Michel de la Barre und der Violinist Jean-Féry Rebel an. Die Namen der vier Musiker wurden auf Partien einer Aufführung von De La Barres „Le Triomphe des Arts“ aus dem Jahre 1700 gekritzelt.

3 Milliot und de la Gorce, *Marin Marais* (Fayard, 1991), S. 127.

4 Milliot und de la Gorce, *op. cit.*, S. 128.

Marais' Suiten sind ein hervorragendes Beispiel für den Stil Ludwigs XIV. und erkunden eine überwältigende Bandbreite von Gemütsregungen und Emotionen. Freude, Sorge, Hoffnung, Angst, Nostalgie – all dies wird in wunderschönen thematischen Materialien, unterstützt von üppigen Harmonien zum Ausdruck gebracht. Die *Pièces* stellen eine umfassende Auswahl von Tänzen für die gehobene Gesellschaft dar, die damals en vogue waren. Außerdem beinhalten sie eine Reihe von Charakterstücken mit evokativen Titeln (von Milliot und de la Gorce als „*titres psychologiques*“ bezeichnet). Neben den traditionellen Sarabanden, Couranten und Gigueen finden sich auch exotischere Kreationen wie *Les Voix Humaines*, *Le Bout en train*, *La Bourrasque* oder gar *L'Idée Grotesque*.

Aus der rhetorischen Perspektive betrachtet liegt das Hauptstück vieler Suiten in ihren *préludes*, die Marais' Werk, dank ihrer durchkomponierten Form, mehr kreativen

Ausdruck und künstlerische Freiheit verleihen als traditionelle Tanzformen. Laut Millot und de la Gorce kann Marais in seinen *préludes*, *tombeaux* und *plaintes*, „seiner Phantasie freien Lauf lassen: subtilere und komplexere Harmonien, schnelle Modulationen zum Ausdruck der Traurigkeit seiner Seele; hier und dort diskreter Chromatismus, der ein besonders inniges Gefühl unterstreicht.“⁵

Obwohl alle *Pièces* ausdrücklich für die Gambe geschaffen wurden, merkt Marais im Vorwort zu seinem *Troisième Livre* (1711) an, seine Kompositionen seien so vielseitig, dass sie auf einer breiten Palette von Instrumenten gespielt werden könnten:

„*Il est encore à propos d'avertir le public que la plupart des pièces qui composent ce troisième livre se peuvent jouer sur plusieurs instruments comme l'orgue, le clavier, le violon, le dessus de viole, le théorbe, la guitarre, la flûte traversière, la flûte à bec et le hautbois. Il ne sagira que*

⁵ Milliot und de la Gorce, *op. cit.*, S. 118.

d'en scavoir faire le choix pour chacun de ces instruments.“

Obwohl es auf den ersten Blick eine beängstigende Aufgabe zu sein scheint, ursprünglich für eine siebensaitige Gambe konzipierte Musik auf die Oboe zu transponieren, hat Marais die Transposition seiner Werke befürwortet:

„Presentement en France chacun transpose si facilement sur tous les Tons et Demi-tons.“⁶

Freilich lassen sich nicht alle Sätze gut auf Blasinstrumente übertragen. Viele stützen sich auf die Eigenart der Bassgambe, sodass eine Transposition oder ein Arrangement jeglicher Art unvermeidlich dahinter zurückbleibt. Bestimmte Bogenstricheffekte, Pizzicati, einstimmige Passagen mit dem Bass (bei denen durch die Transposition parallele Oktaven entstehen könnten) sowie schnelle oktavierende Lagenwechsel sind auf der Oboe nicht ausführbar. Dennoch ist ein

Großteil der Niederschriften melodisch und eignet sich überraschend gut für die Oboe. Zwar verwendet Marais häufig die unteren Saiten der Gambe, um Sondereffekte wie weite Sprünge und Akkorde zu erzeugen, ebenso häufig entwickelt er jedoch auch eine Melodie auf den oberen drei Saiten der Gambe. Tatsächlich passen viele seiner *Pièces* vollständig in das Notenliniensystem, da der Komponist mit Vorliebe die höchste Saite der Gambe, die *Chanterelle*, ausschöpft. Diese Bewegungen sind am besten auf die Oboe übertragbar.

Auf dem Frontispiz seines dritten Buches der *Pièces de viole* (siehe Hülle) ist eine Oboe abgebildet, und fast erweckt es den Eindruck, als solle damit Marais' Überzeugung zum Ausdruck gebracht werden. Bei *Marais' Pièces en trio* (1692) findet sich ein weiteres Beispiel. Zwar wird der Begriff 'hautbois' nicht ausdrücklich genannt, auf dem Titelblatt sind jedoch nicht weniger als vier Oboen dargestellt.

⁶ Marais, *Premier Livre de Pièces de viole* (Paris, 1689)

Marais übernahm eine gewisse Vorreiterrolle, denn er war einer der ersten französischen Komponisten, die die Transposition ihrer Werke offen befürworteten. François Couperin sollte es ihm etwa zehn Jahre später gleichtun, als er im Vorwort zu seinen 1722 veröffentlichten *Concerts Royaux* für Solo-Cembalo erklärte:

„Les pièces qui suivent sont d’une autre espèce que celle que j’ai données jusqu’à présent : elles conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et aussi au basson.“

Während Couperins *Concerts* wieder sehr populär geworden sind und mittlerweile zum Standardrepertoire von Violinisten, Flötisten und Oboisten zählen (mit Dutzenden verfügbaren kommerziellen Aufnahmen), war Marais’ Gambensuiten bislang leider ein weniger glückliches Schicksal beschert. Glücklicherweise ändert sich diese Situation langsam durch neue Studien und Projekte wie dieses.

Darbietungen von Marais’ Sololiteratur für Oboe sind außerordentlich selten, was mit dem hohen Arbeitsaufwand bei der Erstellung spielbarer Ausgaben zusammenhängen mag. Dennoch, und auch wenn sich für Interpreten der heutigen Zeit einige Hindernisse ergeben, spielte seine Musik einst eine Hauptrolle im Repertoire des Oboisten und verdient es, wieder vollständig zum Leben erweckt zu werden.

Wir haben uns entschlossen, Marais’ Rat zu folgen, indem wir seine Werke in dieser Aufnahme als authentische Suiten für Oboe und Generalbass präsentieren. Bemerkenswert wenig Transkription war erforderlich, sodass es uns möglich war, dieses faszinierende Repertoire erneut aufzugreifen und aus einem anderen Blickwinkel zu beleuchten, mit neuen Schattierungen der Klangfarben und des Ausdrucks.

Christopher Palameta

De l'oubli à la renaissance

Voyage d'un hautboïste au cœur du répertoire fantôme de Marin Marais.

Le hautbois baroque apparut vers 1660 sous l'impulsion de plusieurs musiciens, dont la famille Hotteterre, facteurs d'instruments et musiciens virtuoses à la cour de Louis XIV. Les Hotteterre firent évoluer la chalemie de la Renaissance et créèrent un instrument à la sonorité suave et scintillante, parfait pour les appartements du roi.

En 1740, le compositeur Michel de la Barre écrivit :

« L'élévation de Lully fit la chute totale de tous les entiens istrumens [anciens instruments], à l'exception du haubois, grâce aux Hautteterre, lesquels ont tant gâté de bois qu'ils sont enfin parvenus à le rendre propre pour les concerts ».

Tel un instrument qui renaquit de ses cendres, le hautbois gagna en rondeur de son, en ambitus et en possibilités de jeu. Il attira vite l'attention des compositeurs de l'époque

(Marais, Couperin, Robert de Visée), qui exploitèrent son timbre voilé et inimitable dans leurs œuvres de musique de chambre et encouragèrent même les hautboïstes à transposer leurs œuvres (destinées initialement à la viole de gambe, clavecin et théorbe) pour cet instrument à vent.

En France, le hautbois s'imposa comme le principal instrument à vent dès sa première théâtrale en 1657 dans *L'amour malade* de Lully, pour intégrer ensuite tous les ensembles de l'établissement musical de Louis XIV. Au-delà de son rôle traditionnel dans les processions, cortèges et cérémonies militaires en plein air (« *les Douze Grands Hautbois* » et « *La Grande Ecurie du Roy* »), le hautbois se produisit également avec les célèbres « *Vingt-quatre Violons du Roy* », et s'imposa même dans des formations plus intimes telles que les « *Petits Violons du Cabinet* ».

Malgré la montée en puissance fulgurante du hautbois dans l'univers musical de la cour, l'exploration de son répertoire « solo » reste complexe pour deux raisons :

D'une part, bien qu'au cœur des divertissements de la cour, le hautbois n'était pas accessible aux amateurs, contrairement au traverso et à la flûte à bec. Les instruments à anches doubles étaient réservés aux musiciens professionnels car la préparation des anches était une tâche laborieuse et souvent ingrate, dont la technique prenait des années à parfaire et était gardée farouchement par les musiciens eux-mêmes.

D'autre part, les éditeurs et compositeurs espéraient attirer le public le plus large possible à chaque publication. Un seul recueil pouvait donc faire appel à plusieurs instruments, comme les « *Pièces pour la flûte traversière, musette, viole, flûte à bec, dessus de viole, violon ou hautbois* » de Michel Corrette. Composer pour un « *dessus* » sans faire de distinction entre les instruments était pratique courante et reflète bel et bien l'esprit pragmatique et entrepreneurial de l'époque.

Il fallut attendre 1723 pour que le hautbois se forge un réel répertoire avec la « *Sonade pour hautbois* » en sol majeur d'Antoine Dornel, première sonate publiée en France spécifiquement pour cet instrument.

La reconstruction du répertoire solo pour hautbois de ses débuts en 1660 jusqu'à l'aube de son véritable âge d'or dans les années 1720 est donc une activité de transposition et d'adaptation d'œuvres destinées à d'autres instruments :

« *Ce tout nouvel instrument ne disposait que de très peu de partitions, et les musiciens avaient souvent recours à des arrangements.* ».¹

Reconnu comme l'un des compositeurs les plus remarquables du baroque français, Marin Marais (1656-1728), virtuose de la viole de gambe, composa également un important corpus de musique de chambre et plusieurs opéras célèbres. Formé à la basse de viole par

¹ Haynes & Burgess, « The Oboe », *Yale University Press* (2004) : 59

le Sieur de Sainte-Colombe et en composition par Jean-Baptiste Lully (qu'il rencontra lorsqu'il jouait à l'orchestre de l'opéra de Paris²), Marais possédait un style de composition affiné, coloré et aux harmonies novatrices. Grâce à la résurgence de la viole de gambe au XXe siècle, il est surtout connu aujourd'hui pour ses *Pièces de viole*.

De par leur étendue et leur grandeur, les suites de viole de Marin Marais demeurent les pièces maîtresses de toute la littérature consacrée à cet instrument. Composés de quelques 35 suites (dont près de 600 mouvements séparés) pour viole et basse, les cinq livres de *Pièces de viole* de Marais se caractérisent par la simplicité certes élégante mais trompeuse qui définit l'esthétique française. Si dans ses célèbres *Couplets de folies*

Marais réussit à démontrer que « *les gambistes pouvaient faire preuve de la même virtuosité, du même panache que les violonistes* », ³ sa vraie vocation était « *d'exprimer, à sa manière, la finesse, le charme et la grâce, apanages de la sensibilité française* ». ⁴

Superbe démonstration du style Louis XIV, les suites de Marais forment un éventail époustoufflant d'affects profonds. Joie, regret, espoir, anxiété, nostalgie : autant d'émotions magistralement explorées à travers des thèmes expressifs soutenus par des harmonies luxuriantes.

Les *Pièces* constituent en effet un catalogue exhaustif des danses en vogue dans la haute société de l'époque. Selon les tendances, les suites incluent des morceaux de caractère

2 Marais aurait rencontré Colin Hotteterre à l'Opéra de Paris, qui faisait partie de l'orchestre également ; une copie d'un hautbois par Colin Hotteterre (c . 1710) est d'ailleurs utilisé pour cet enregistrement. L'orchestre de l'opéra de Paris orchestre comptait alors 43 membres, parmi lesquels le flûtiste Michel de la Barre et le violoniste Jean- Féry Rebel. Les noms des quatre musiciens sont griffonnés sur des partitions du « Triomphe des Arts », opéra-ballet de Michel de la Barre créé en 1700.

3 Milliot & de la Gorce, « *Marin Marais* », Fayard (1991) : 127.

4 Milliot & de la Gorce, 128

(appelés « *titres psychologiques* » par Milliot et de la Gorce). Côté les sarabandes, allemandes, courantes et gigue plus traditionnelles, l'on retrouve des titres plus exotiques, dont *Les Voix humaines*, *La Saillie du Café*, *Le Bout en train* ou encore *L'Idée Grottesque*.

D'un point de vue rhétorique, les préludes marquent le temps fort de nombreuses suites de Marais car leur composition continue lui permettaient de laisser libre court à son expression créative et à ses élans artistiques, contrairement aux formes de danses traditionnelles. Millot et de la Gorce firent observer que dans ses préludes, tombeaux et plaintes, Marais « *pouvait se laisser aller à son inspiration en toute liberté : des harmonies plus subtiles et plus recherchées, des modulations rapides pour exprimer le chagrin de son âme ; çà et là, un chromatisme discret qui souligne une inflexion particulièrement sincère* ». ⁵

Si toutes les *Pièces* sont idiomatiques à la viole, Marais rappelle à son public dans l'*Avertissement* de son *Troisième Livre* que la majorité des œuvres peuvent convenir à d'autres instruments, et qu'une telle transcription était envisageable voire souhaitable :

« *Il est encore à propos d'avertir le public que la plupart des pièces qui composent ce troisième livre se peuvent jouer sur plusieurs instruments comme, l'orgue, le clavecin, le violon, le dessus de viole, le théorbe, la guitarre, la flutte traversière, la flutte à bec et le hautbois. Il ne sagira que d'en scavoir faire le choix pour chacun de ces instrumens* ».

Bien qu'il puisse sembler exagéré d'adapter des œuvres originellement conçues pour une viole à 7 cordes pour hautbois, Marais cautionne la transposition de ses œuvres lorsqu'il observe que :

⁵ Milliot & de la Gorce, 118

⁶ Marais, in *Premier Livre de Pièces de viole* (Paris, 1689)

« *Presentement en France chacun transpose si facilement sur tous les Tons et Demi-tons* ». ⁶

Bien sûr, toutes les *Pièces* ne conviennent pas aux instruments à vent. Plusieurs exploitent les particularités de la viole où une transposition ou un arrangement quelconque serait inévitablement une régression. Des effets tels que des doubles cordes, *pizzicato*, des passages à l'unisson avec la basse (qui, une fois transposés créeraient des octaves parallèles) et des sauts d'octaves rapides sont impossibles à reproduire sur un instrument à vent. Néanmoins, de nombreuses *Pièces* sont linéaires et conviennent remarquablement bien au hautbois. Si Marais profite souvent des cordes graves de la viole pour créer des effets spéciaux (grands sauts d'intervalles, accords arpégés), il brode aussi souvent une mélodie sur les trois cordes aiguës de la viole. Le compositeur avait en effet une prédilection pour le timbre de *la chanterelle* (la corde supérieure de la viole) et bon nombre de *Pièces* tiennent entièrement sur la portée. Ce

sont justement ces mouvements qui se prêtent mieux à une transposition pour hautbois.

Sur le frontispice du *Troisième livre* de *Pièces de viole* (voir couverture), un hautbois apparaît tel un témoignage de cette aspiration. Les *Pièces en trio* de Marais (1692) en sont un autre exemple : si le mot *hautbois* n'est pas explicitement mentionné, quatre hautbois figurent sur le frontispice.

Si Marais cautionne l'adaptation de ses œuvres, François Couperin le suit de près, observant dans la préface de ses *Concert Royaux* (publiés en 1722 et à l'origine destinés au clavecin seul), que :

« *Les pièces qui suivent sont d'une autre espèce que celle que j'ai données jusqu'à présent : elles conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et aussi au basson* ».

Alors que les *Concerts Royaux* de Couperin font aujourd'hui partie intégrante du répertoire standard des violonistes, flûtistes et hautboïstes (avec des dizaines d'enregistrements commerciaux disponibles) on ne peut malheureusement pas en dire autant des *Pièces de viole* de Marin Marais. Les récentes recherches musicologiques et des projets comme celui-ci ont peu à peu changé cette situation, permettant ainsi à une nouvelle génération de musiciens et de mélomanes de redécouvrir ce répertoire « fantôme ».

En évoquant le pragmatisme de Marais lui-même, les œuvres figurant sur le présent enregistrement, présentées sous forme de véritables suites de hautbois, nous permettent d'explorer ces chefs d'œuvres avec de nouvelles nuances de couleur et d'expression.

Christopher Palameta

Musicians

Eric Tinkerhess



Romain Falik



Lisa Goode Crawford



Instruments

Oboe by Marcel Ponseele after
Colin Hotteterre (Paris, c. 1710)
*Hautbois par Marcel Ponseele d'après
Colin Hotteterre (Paris, c. 1710)*

Bass viol by Pierre Jaquier after French models
*Basse de viole à 7 cordes par Pierre Jaquier
d'après des modèles français*

Harpsichord by Earl Russell after the
“Colmar Rückers” (Hans Rückers II, 1624)
*Clavecin par Earl Russell d'après
Hans Rückers II (1624)*

Baroque guitar by Nicolas Petit after
Jean-Baptiste Voboam (Paris, c. 1708)
*Guitare baroque par Nicolas Petit d'après
Jean-Baptiste Voboam (Paris, c. 1708)*

Theorbo by Maurice Ottiger after
Wendelin Tieffenbrucker (Padua, c. 1600)
*Théorbe par Maurice Ottiger d'après
Wendelin Tieffenbrucker (Padoue, c. 1600)*

Thanks

This CD has been partially funded by a crowdfunding campaign.

The musicians would like to thank the following donors:

Christophe Poupon, Marina Bermon, Laurence & Roland Poupon,
Rosario Blotte, Thibault Larger, Gordan Palameta, Christine Penn,
Karen Kaderavek, Emmanuel Barbault, Stefan Wandriesse, Eric Favennec,
Jean-Luc Werner, Mika Putterman, Theodore & Karen Baskin

ADX13702

Recording Producer: Virginie Lefebvre

Editing and Mastering: Jeremy Tusz

Executive Producer: Christopher Palameta

Executive Producer for Audax Records: Johannes Pramsohler

Translations: Su Meißner (German), Marina Danz (French), Simone Etna (Italian)

Photos: Pierre-Etienne Bergeron (Christopher Palameta), Paul Tinkerhess (Eric Tinkerhess),

Vipa Gamage (Romain Falik), Marina de Monfreid (Lisa Crawford)

Cover Illustrations: Bibliothèque Nationale de France

Booklet Cover: Tapestry, *Manufacture des Gobelins*: “Danse des nymphes”

(*Les sujets de la fable*, c. 1684). Paris, Louvre

Design: Christian Möhring

Recording: Paroisse Saint-Léon, Paris, 17-18 April 2014

Pitch: A=392

© and ® 2014 Audax Records

Performing editions created from the manuscripts by: Christopher Palameta

www.ensemblenotturna.com