



CD-909 DIGITAL

Marin Marais

Pièces de viole du second livre



Markku Luolajan-Mikkola

viola da gamba

MARAIS, Marin (1656-1728)**Pièces de viole du second livre** (1701)**[1] Couplets de folies** (20) **16'46****Pieces in G major** **7'21****[2] Prélude lentement** (81) 2'10**[3] Chaconne en rondeau** (82) 5'11**Suite in E major** **21'53****[4] Prélude** (111) 2'07**[5] Allemande** (112) 2'25**[6] Courante** (114) 1'20**[7] Pavan selon le goût des anciens compositeurs de luth** (116) 6'22**[8] Gavotte** (117) 0'48**[9] Gigue** (118) 1'32**[10] Rondeau en vaudeville** (123) 3'02**[11] Chaconne** (124) 4'16**[12] Tombeau pour monsieur de S^{te} Colombe** (109) **6'11****Pieces in D minor** **14'38****[13] Prélude** (21) 5'02**[14] Cloches ou carillon** (38) 4'01**[15] Ballet en rondeau** (19) 5'26**[16] Fantaisie** (142) **4'26****Markku Luolajan-Mikkola**, viola da gamba**Varpu Haavisto**, viola da gamba**Eero Palviainen**, lute [tracks 1, 2, 3, 7, 13, 15]**Elina Mustonen**, harpsichord [tracks 1, 4-6, 8-12, 14, 16]

Marin Marais was born into a time of political, musical and cultural splendour in France, and he lived long enough to mourn its decline. Born in Paris in 1656, he entered the choir of St-Germain l'Auxerrois as a choir-boy, where he received his initial musical education. His service at the court of the Sun King Louis XIV lasted 46 years, from 1679 till his retirement in 1725; during his career as 'joueur de viole de la Chambre', as well as conductor at the opera, the Académie Royale de Musique, he established a reputation as the foremost violist of his generation.

The chronicler Titon de Tillet claimed that Marais learned to play the viola da gamba from his mentor Sainte-Colombe within six months. While open to scepticism, the connection between teacher and pupil was real and productive. Sainte-Colombe had contributed significantly to the viol's development as a solo instrument, adding the seventh and lowest string and composing new repertoire, but it was Marais who brought the instrument to its perfection. His technique on the instrument was adopted by players throughout Europe – the German lexicographer Johann Gottfried Walther described Marais as 'an incomparable Parisian violist whose works are known throughout Europe.' According to contemporary accounts he was largely responsible for the viol's popularity during his lifetime. Succeeding generations of players including Antoine Forqueray and later Carl Friedrich Abel may have matched Marais' high technical standard, but they failed to bolster the fading image of the old-fashioned viol in the face of the upstart newcomer from Italy, the violoncello.

Marais had entered the King's service at the peak of musical activity at court: Jean-Baptiste Lully had been head of the King's music for more than fifteen years, and had built up a musical establishment which was the envy of Europe. The French court moved to the newly finished palace in Versailles in 1682; spectacle and opulence were put to political use, as Louis XIV kept his courtiers entertained – and occupied – with continuous diversions, plays and operas. Sadly, the brilliance was short-lived: In the 1680s France's enemies delivered the first major military defeats since the beginning of Louis XIV's reign; the revocation of the Edict of Nantes resulted in an exodus of French protestants, depriving France of many skilled artisans. But above all it was the influence of Louis' pious mistress Madame

de Maintenon, who disapproved of the emphasis on courtly pleasures, which cast a shadow over the court. After their secret marriage in 1685, the more extravagant and spectacular entertainments were curtailed. Madame de Maintenon exerted such influence on the King that he lost interest in his former amusements, preferring intimate concerts of chamber music in his private apartments. In this sphere the viola da gamba came into its own.

Marais published, among other works, five books for viola da gamba and basso continuo, spanning the years 1686 to 1725. In all probability these were pieces which he composed for court performance and subsequent publication. In his second book, dated 1701, Marais sanctioned performance of these 144 pieces, organized into eight long suites (where the performer chooses movements at his or her discretion), by a wide variety of instruments, including organ, theorbo, harpsichord, lute, oboe or flute. Yet in spite of this, the numerous performance indications and detailed technical directions are idiomatic to the viola da gamba. Marais notated the ornaments explicitly: two different kinds of vibrato, bowings, fingerings, methods of playing chords as well as interpretative aspects are made clear in the preface to each book.

Although his four operas mark him as one of the most important opera composers in the immediate post-Lully generation, Marais shines most brightly as a miniaturist. The pieces on this recording are emblematic of his viol music as a whole; imaginative use of limited resources, inventiveness coupled with complete mastery of the special musical conventions of his day. Marais' variations on *La Folia*, or *Les Folies d'Espagne*, show his genius for variety within restrictive forms: The 32 couplets or variations are all built on the same harmonic progression ('La Folia'), yet they contain a plethora of techniques, styles and gestures which belie their restriction to a simple harmonic pattern. Marais moves from dignified, kingly variations to sentimental lyrical passages, only to erupt in a series of cascading runs in the next variation. In the twenty-fifth couplet there is even evidence of a sense of humour, as jaunty syncopations undermine the otherwise constant triple metre.

Marais' suites are in the tradition of the French lutenists and harpsichordists of the seventeenth century; loose conglomerations of contrasting dance movements

grouped by key. In the wake of a recent film it would be easy to assume that Marais' music was composed for melancholy, nostalgic old men, but the quick dance movements we encounter in these suites dispel this image with the bucolic enthusiasm of the gavottes, the subtle and sometimes misleading time changes of the courantes, and the vigorous *Gigue* with its virtuosic chains of double stops and acrobatic leaps. The *Préludes* are the freest of the suite movements, where Marais can explore the key of the suite in a quasi-improvisatory fashion. Typically the most lavish ornamentation surfaces in the *Préludes*, where the slower tempo and freer form offer the greatest latitude for sweeping flourishes.

French baroque music was the product of a highly sophisticated society, a closed and exclusive clique of aristocrats who developed intricate codes of social interaction. Given the fact that (sincere) public displays of emotion were frowned upon, one marvels all the more at the pure expressive power of Marais' homage to his former mentor, the *Tombeau pour monsieur de Ste Colombe*. With dramatic flair the phrases sink down to the depths of mourning and melancholy, until the music disintegrates into quiet sobbing (repeated chords, marked with *petits coups d'archet*, or short bow strokes). At moments like these we catch a brief glimpse of Marais' skill as an opera composer, and are afforded some insight into the composer's personal life.

Marais excelled in the strictest forms of chaconne and rondeau, which challenged his native inventiveness. In sharp contrast to the spontaneous nature of the tombeau, the chaconnes, in the same manner as *La Folia*, are normally built on a recurring harmonic pattern in the bass line. The musical phrases are consistently the same length throughout, giving the impression of a rigid underlying structure with contrasting episodes for the soloist. The melody line accelerates in the course of the movement, culminating in a flurry of semiquavers near the end of the movement, as can be heard in the chaconne (No. 124) in E major. Marais' adroitness at variation technique is particularly apparent in the *Ballet en rondeau*. Here the recurring rondeau theme never appears twice in the same guise; at the very moment it seems that Marais has exhausted his possibilities, he doubles the speed of the quasi-improvised variation, to close the movement in a hail of semiquavers.

In his *Deuxième Livre* Marais did not employ character movements with evocative titles to the same extent as in his later books; nevertheless he drew readily on

sources other than dance music, such as the *Cloches ou carillon*, which imitates the peal of bells. The *Prélude* (No. 21) resembles an opera overture after Lully's model, with its contrasting slower and quicker sections. The *Rondeau en vaudeville* is written in the style of the *vaudeville* or popular song of the time, usually dealing with unrequited love or the joys of the simple life (which French courtiers rarely enjoyed!).

This emotional pose, wistfully yearning for lost innocence, pervades French music of this period. When Marais' *Deuxième Livre* was published, the greatest moments of Louis XIV's reign were past history. The most suitable music for comforting the ageing monarch was either elegiac, diverting, or both. Three hundred years after its composition, at the end of the twentieth century, the parallels in our *fin de siècle* emotional situations might explain why Marais' music soothes us now as it soothed the Sun King in his last years.

© **Brian Berryman 1998**

Markku Luolajan-Mikkola studied the cello with Arto Noras at the Sibelius Academy in Helsinki from which he graduated in 1983. An interest in baroque music led him to The Hague where he studied the viola da gamba with Wieland Kuijken at the Royal Conservatory. Markku Luolajan-Mikkola currently teaches at the the Sibelius Academy and at the West Helsinki Music College. He plays in several European ensembles and was a founder member of the Phantasm viol quartet with whom he won a *Gramophone* Award in 1997. Besides performing baroque music, Markku Luolajan-Mikkola has a special interest in contemporary music for the bass viol and has commissioned and premièred works for the instrument.

Varpu Haavisto studied the cello at the Tampere Conservatory and then at the Sibelius Academy in Helsinki. She graduated from the solo cello class in 1990 and on the viol in 1996 with the highest distinctions. She performs with various Finnish and Estonian early music ensembles.

Eero Palviainen studied the lute with Leif Karlson at the Sibelius Academy in Helsinki and later with Hopkinson Smith at the Schola Cantorum Basiliensis from which he graduated in 1992. Eero Palviainen is a very versatile musician and has performed with numerous ensembles including Avanti!, the Harp Consort, the Freiburg Baroque Ensemble and Ensemble la Fenice.

Elina Mustonen started playing the harpsichord at the age of eight. After graduating from the Sibelius Academy in Helsinki she continued her studies with Ton Koopman at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, receiving her solo diploma in 1988. Elina Mustonen has performed widely as a soloist and chamber musician in various parts of Europe. She combines her performing career with teaching at the Sibelius Academy.

Marin Marais wurde in einer Zeit politischer, musikalischer und kultureller Pracht in Frankreich geboren, und er lebte lang genug, um deren Verfall beklagen zu können. 1656 in Paris geboren ging er als Chorknabe zum Chor von St-Germain l'Auxerrois, wo er seine erste musikalische Ausbildung erhielt. Am Hof des Sonnenkönigs Ludwig XIV diente er 46 Jahre, von 1679 bis zu seiner Pensionierung 1725; während seiner Karriere als „joueur de viole de la Chambre“ und als Dirigent an der Oper, der Académie Royale de Musique, erwarb er den Ruf als hervorragendster Gambenspieler seiner Generation.

Der Chronist Titon de Tillet behauptete, Marais habe innerhalb von sechs Monaten von seinem Mentor Sainte-Colombe das Spielen der Viola da gamba gelernt. Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler stand einer gewissen Skeptik offen, war aber realistisch und produktiv. Sainte-Colombe hatte bedeutende Beiträge zur Entwicklung der Gambe als Soloinstrument geleistet, indem er die siebte und tiefste Saite einführte und ein neues Repertoire komponierte, aber es war Marais, der das Instrument zur Perfektion brachte. Seine Technik auf dem Instrument wurde von Spielern in ganz Europa übernommen – der deutsche Lexikograph Johann Gottfried Walther beschrieb Marais als einen „unvergleichlichen Pariser Gambenspieler, dessen Werke in ganz Europa bekannt sind.“ Laut zeitgenössischer Berichte trug er zu seinen Lebzeiten einen Großteil der Verantwortung für die Beliebtheit der Gambe. Spätere Instrumentalistengenerationen mögen vielleicht Marais' hohem technischen Standard nahegekommen sein, aber es gelang ihnen nicht, angesichts des Emporkömmlings aus Italien, des Violoncellos, das verblassende Bild der altmodischen Gambe aufzubessern.

Marais war in des Königs Dienst am Gipfelpunkt der musikalischen Aktivität am Hof getreten. Jean-Baptiste Lully war seit mehr als fünfzehn Jahren Leiter der Musik des Königs gewesen, und hatte sie zu einem Gegenstand des Neides von ganz Europa aufgebaut. 1682 übersiedelte der französische Hof in den soeben vollendeten Palast in Versailles; Schauspiel und Prunk wurden politisch eingesetzt, indem Ludwig XIV seine Hofleute mit verschiedenen Unterhaltungen, Theaterstücken und Opern unterhielt – und beschäftigte. Leider war dieser Glanz von kurzer Dauer, denn in den 1680er Jahren brachten Frankreichs Feinde dem Land die ersten größeren militärischen Niederlagen seit Beginn der Regierungszeit; die

Aufhebung des Ediktes von Nantes hatte einen Exodus französischer Protestanten zur Folge, wodurch das Land viele geschickte Handwerker verlor. Vor allem war es aber der Einfluß der frommen Geliebten Ludwigs, Madame de Maintenon, der über den Hof seinen Schatten warf: sie mißbilligte den Vorrangplatz der höfischen Vergnügen. Sie übte einen derartigen Einfluß auf den König aus, daß er das Interesse an seinen früheren Vergnügen verlor, und stattdessen intime Konzerte mit Kammermusik in seinen privaten Räumen bevorzugte. In dieser Sphäre konnte die Viola da gamba ihre Fähigkeiten zeigen.

Unter anderen Werken veröffentlichte Marais fünf Bücher für Viola da gamba und Basso continuo, die die Jahre 1686-1725 umspannen. Vermutlich waren dies Stücke, die er für Aufführungen am Hof und späteres Herausgeben komponierte. Im zweiten Buch, 1701 datiert, sanktionierte Marais das Aufführen dieser 144 Stücke, in acht lange Suiten unterteilt (wo der Interpret nach Belieben Sätze auswählt), durch eine große Vielfalt von Instrumenten, darunter Orgel, Theorbe, Cembalo, Laute, Oboe und Flöte. Trotzdem sind die zahlreichen Aufführungsanweisungen und die detaillierten technischen Angaben für die Viola da gamba idiomatisch. Marais notierte die Ornamentik deutlich: zwei verschiedene Arten von Vibrato, Bogenführungen, Fingersätze, Methoden des Akkordspiels, sowie interpretatorische Aspekte werden im Vorwort eines jeden Buches erklärt.

Durch seine vier Opern erscheint zwar Marais als einer der wichtigsten Opernkomponisten in der unmittelbaren Folge Lullys, aber er ist vor allem ein Meister der Miniatur. Die Stücke der vorliegenden Aufnahme sind für seine Gambenmusik als Ganzes typisch: phantasievoller Gebrauch begrenzter Mittel, Erfindung, die mit einer völligen Beherrschung der musikalischen Konventionen seiner Zeit kombiniert wird. Marais' Variationen über *La Folia* oder *Les Folies d'Espagne* zeigen seine Genialität auf dem Gebiet der Variation innerhalb begrenzter Formen: die 32 Couplets oder Variationen basieren alle auf derselben harmonischen Folge („La Folia“), weisen aber eine Plethora verschiedener Techniken, Stile und Gesten auf, die über die Begrenzung eines einfachen harmonischen Musters hinwegtäuschen. Marais bewegt sich von würdevollen, königlichen Variationen zu sentimental lyrischen Passagen, nur um in der nächsten Variation mit einer Serie kaskadenhafter Läufe zu explodieren. Im 25. Couplet entdecken wir sogar einen gewissen

Humor: flotte Synkopierungen untergraben den sonst konstanten Dreiertakt.

Marais' Suiten sind in der Tradition der französischen Lautenisten und Cembalisten des 17. Jahrhunderts: lose Zusammenfügungen kontrastierender Tanzsätze, nach der Tonart geordnet. Im Gefolge eines neuen Films könnte man leicht annehmen, Marais' Musik sei für melancholische, nostalgische Greise komponiert, aber die schnellen Tanzsätze der Suiten vertreiben dieses Bild durch die bukolische Begeisterung der Gavotten, die subtilen und manchmal irreführenden Taktwechsel der Couranten, und die kraftvolle Gigue mit ihren virtuosen Ketten von Doppelgriffen und akrobatischen Sprüngen. Unter den Sätzen der Suiten sind die Präludien am freiesten, wo Marais auf eine fast improvisatorische Weise die Tonart der Suite erforschen kann. Es ist typisch, daß die üppigste Ornamentik in den *Préludes* erscheint, wo das langsamere Tempo und die freiere Form den größten Spielraum für schwungvolle Bewegungen bietet.

Die französische Barockmusik war das Produkt einer höchst kultivierten Gesellschaft, einer geschlossenen und exklusiven Clique von Aristokraten, die komplizierte Muster sozialer Verbindungen entwickelten. Angesichts der Tatsache, daß (aufrichtige) öffentliche Kundgebungen von Gefühlen nicht gebilligt wurden, bewundert man noch mehr die rein expressive Kraft in Marais' Huldigung an seinen früheren Mentor, dem *Tombeau pour monsieur de Ste Colombe*. Mit dramatischem Flair sinken die Phrasen in die Tiefen der Trauer und Melancholie, bis sich die Musik in stilles Schluchzen auflöst (wiederholte Akkorde, *petits coups d'archet* bezeichnet, oder kurze Bogenstriche). In solchen Augenblicken erleben wir flüchtig Marais' Geschick als Opernkompunist, und bekommen einen kurzen Einblick in das Privatleben des Komponisten.

Marais zeichnete sich durch die striktesten Formen der Chaconne und des Rondeaux aus, die seine angeborene Erfindung reizten. Im scharfen Kontrast zur spontanen Natur des *Tombeau* basieren die Chaconnes, auf dieselbe Art wie *La Folia*, normalerweise auf einem wiederholten harmonischen Muster in der Baßlinie. Die musikalischen Phrasen sind stets von gleicher Länge, was den Eindruck einer rigiden Grundstruktur mit kontrastierenden Episoden für den Solisten ergibt. Die Melodielinie wird im Laufe des Satzes beschleunigt, mit dem Höhepunkt in einem Gestöber von Sechzehnteln gegen Ende des Satzes, wie in der Chaconne (Nr. 124) in

E-Dur. Marais' Geschick hinsichtlich der Variationstechnik kommt besonders im *Ballet en rondeau* zum Vorschein. Hier erscheint das wiederkehrende Rondeau-thema keine zwei Male in der gleichen Gestalt; in dem Moment, wo man glaubt, daß Marais seine Möglichkeiten erschöpft hat, verdoppelt er die Geschwindigkeit der quasi improvisierten Variation, um den Satz in einem Hagel von Sechzehnteln zu beenden.

Im *Deuxième Livre* verwendete Marais nicht im selben Ausmaße wie in seinen späteren Büchern Charaktersätze mit evokativen Titeln, aber er benutzte trotzdem Quellen außerhalb der Tanzmusik, sowie die *Cloches ou carillon*, wo der Glockenklang imitiert wird. Das *Prélude* (Nr. 21) erinnert an eine Opernouvertüre nach Lullys Art, mit kontrastierenden langsameren und schnelleren Abschnitten. Das *Rondeau en vaudeville* ist im Stil des Vaudevilles oder des damals beliebten Liedes geschrieben, meistens mit unerwiderter Liebe oder den Freuden des einfachen (und von französischen Hofleuten selten genossenen!) Lebens als Thema.

Diese emotionale Einstellung, eine wehmütige Sehnsucht nach verllorener Unschuld, durchzieht die französische Musik jener Zeit. Als Marais' *Deuxième Livre* erschien, waren die größten Momente der Regierungszeit Ludwigs XIV bereits Geschichte. Die geeignetste Musik, um den alternden Monarchen zu trösten, war entweder elegisch, unterhaltend, oder beides. Dreihundert Jahre nach ihrer Entstehung, am Schluß des 20. Jahrhunderts, könnten die Parallelen in den emotionalen Situationen unseres Fin de Siècle erklären, wieso Marais' Musik uns heute so tröstet wie sie den Sonnenkönig in seinen letzten Jahren tröstete.

© **Brian Berryman 1998**

Markku Luolajan-Mikkola studierte Cello bei Arto Noras an der Sibeliusakademie in Helsinki, die er 1983 absolvierte. Sein Interesse für Barockmusik führte ihn nach Den Haag, wo er bei Wieland Kuijken am Kgl. Konservatorium Viola da gamba studierte. Derzeit unterrichtet er an der Sibeliusakademie und an der Musikschule West-Helsinki. Er spielt in mehreren europäischen Ensembles und war gründendes Mitglied des Violenquartetts Phantasm, mit dem er 1997 einen *Gramophone Award* gewann. Neben der Barockmusik hat er ein besonderes Interesse für zeitgenössische

Musik für Baßgambe entwickelt. Er bestellte Werke für das Instrument und spielte ihre Uraufführungen.

Varpu Haavisto studierte Cello am Konservatorium in Tampere, dann an der Sibeliusakademie in Helsinki. Sie absolvierte 1990 die Klasse für Solocello, 1996 jene für Gambe, mit den höchsten Auszeichnungen. Sie spielt mit verschiedenen finnischen und estnischen Ensembles für frühe Musik.

Eero Palviainen studierte Laute bei Leif Karlson an der Sibeliusakademie in Helsinki, später bei Hopkinson Smith an der Schola Cantorum Basiliensis, die er 1992 absolvierte. Er ist ein sehr anpassungsfähiger Musiker und spielte mit zahlreichen Ensembles, darunter Avanti!, dem Harp Consort, dem Freiburger Barockensemble und Ensemble la Fenice.

Elina Mustonen begann mit acht Jahren, Cembalo zu spielen. Nachdem sie die Sibeliusakademie in Helsinki absolviert hatte, setzte sie ihre Studien bei Ton Koopman am Sweelinckkonservatorium in Amsterdam fort, wo sie 1988 ihr Solistendiplom erhielt. Als Solist und Kammermusiker gab sie zahlreiche Konzerte in verschiedenen Teilen Europas. Diese Karriere kombiniert sie mit Unterricht an der Sibeliusakademie.

Marin Marais est né à une époque de splendeur politique, musicale et culturelle en France, et il vécut assez vieux pour en pleurer le déclin. Né à Paris en 1656, il fit partie du chœur d'enfants de St-Germain l'Auxerrois où il reçut sa première éducation musicale. Son service à la cour du Roi-Soleil Louis XIV dura 46 ans, de 1679 à sa pension en 1725; au cours de sa carrière de "joueur de viole de la Chambre" ainsi que de chef de l'opéra, l'Académie Royale de Musique, il se bâtit une réputation du meilleur gambiste de sa génération.

Le chroniqueur Titon de Tillet soutint que Marais avait appris à jouer de la viole de gambe avec son mentor Sainte-Colombe en moins de six mois. Bien qu'ouvert au scepticisme, le lien entre professeur et élève était réel et productif. Sainte-Colombe avait contribué considérablement au développement de la viole comme instrument solo, ajoutant la septième corde (la plus basse) et composant du répertoire nouveau mais c'est Marais qui mena l'instrument à sa perfection. Sa technique de l'instrument fut adoptée par des gambistes partout en Europe – le lexicographe allemand Johann Gottfried Walther décrit Marais comme "un gambiste parisien incomparable dont les œuvres sont connues dans toute l'Europe." Selon des comptes rendus contemporains, il était en grande partie responsable de la popularité de la viole au cours de sa vie. Les générations suivantes de gambistes, dont Antoine Forqueray et, plus tard, Carl Friedrich Abel peuvent avoir égalé le haut niveau technique de Marais mais ils ne réussirent pas à redorer l'image pâissante de la viole passée de mode devant le nouvel arrivant de l'Italie, le violoncelle.

Marais était entré au service du roi au sommet de l'activité musicale à la cour: Jean-Baptiste Lully avait été le chef de la musique du roi pendant plus de quinze ans et il avait mis sur pied un effectif musical qui faisait l'envie de l'Europe. La cour française aménagea dans le nouveau palais à Versailles en 1682; le spectacle et l'opulence servaient à des fins politiques car Louis XIV veillait au divertissement de ses courtisans – ce qui les gardait occupés – avec des amusements continuels, des jeux et des opéras. Malheureusement, l'éclat fut de courte durée: dans les années 1680, les ennemis de la France lui infligèrent les premières défaites militaires majeures depuis le début du règne de Louis XIV; la révocation de l'Edit de Nantes fut suivie d'un exode des protestants français, privant le pays de nombreux artisans habiles. Ce fut surtout l'influence de la maîtresse de Louis XIV, la pieuse

madame de Maintenon qui désapprouvait l'ampleur des plaisirs de la cour, qui jeta une ombre sur la cour. Après leur mariage secret en 1685, les divertissements les plus extravagants et spectaculaires furent restreints. Madame de Maintenon exerçait une telle influence sur le roi qu'il perdit intérêt pour ses anciens plaisirs, préférant des concerts intimes de musique de chambre dans ses appartements privés. Dans cette sphère la viola da gamba réalisa sa destinée.

Marais publia, entre autres œuvres, cinq livres pour viola da gamba et basso continuo, couvrant les années 1686 à 1725. Ces pièces furent fort probablement composées pour être jouées à la cour et être ensuite publiées. Dans son second livre, daté de 1701, Marais approuva l'exécutions de ces 144 pièces, organisées en 8 longues suites (où l'exécutant choisit à son goût les mouvements à jouer), sur une grande variété d'instruments dont l'orgue, le théorbe, le clavecin, le luth, le hautbois ou la flûte. Malgré cela pourtant, les nombreuses indications d'exécution et les directions techniques détaillées sont idiomaticques à la viole de gambe. Marais nota explicitement les ornements: deux sortes différentes de vibrato, liaisons, doigtés, méthodes de jouer les accords ainsi que des aspects de l'interprétation sont clarifiés dans la préface de chaque livre.

Quoique ses quatre opéras fassent de lui l'un des plus importants compositeurs d'opéra de la génération suivant immédiatement celle de Lully, Marais brille d'un éclat spécial comme miniaturiste. Les pièces sur cet enregistrement sont emblématiques de sa musique en général pour la viole: emploi varié de ressources limitées et invention alliée à la maîtrise complète des conventions musicales spéciales du jour. Les variations de Marais sur *La Folia* ou *Les Folies d'Espagne* montrent son génie pour la variété dans les formes restrictives: le 32 couplets ou variations sont tous bâtis sur la même progression harmonique ("La Folia") mais ils contiennent pourtant une surabondance de techniques et de styles qui dissimulent l'emploi d'un simple modèle harmonique. Marais passe de variations dignes, royales, à des passages lyriques sentimentaux pour faire irruption dans une série de traits en cascades dans la variation suivante. Le 25^e couplet renferme même l'évidence d'un sens de l'humour quand des syncopes enjouées sapent le mètre ternaire autrement constant.

Les suites de Marais font partie de la tradition des luthistes et clavecinistes

français du 17^e siècle: des agglomérations floues de mouvements de danse contrastants groupés par tonalité. A la suite d'un récent film, il serait aisé de prendre pour acquis que la musique de Marais fût composée pour de vieilles gens mélancoliques et nostalgiques mais les mouvements de danse rapide rencontrés dans ces suites chassent cette image avec l'enthousiasme bucolique des gavottes, les changements subtils et parfois trompeurs de chiffrage dans les courantes et la vigoureuse *Gigue* avec ses chaînes virtuoses de cordes doubles et ses sauts acrobatiques. Les *Préludes* sont les plus libres des mouvements de la suite; Marais peut y explorer la tonalité de la suite d'une manière presque improvisée. L'ornementation la plus riche fait évidemment surface dans les *Préludes* où le tempo plus lent et la forme plus libre préparent le terrain pour une abondante ornementation.

La musique baroque française fut le produit d'une société très raffinée, d'une clique fermée et exclusive d'aristocrates qui développèrent les codes compliqués de l'interaction sociale. Vu qu'on désapprouvait l'étalage public d'émotions (sincères), on se ravit d'autant plus devant le pouvoir expressif de l'hommage de Marais à son ancien mentor, le *Tombeau pour monsieur de Ste Colombe*. Avec un flair dramatique, les phrases descendent au plus profond du deuil et de la mélancolie jusqu'à ce que la musique se désagrège en sanglots paisibles (accords répétés, marqués avec *petits coups d'archet*). C'est à ces moments-là que l'on saisit un peu le talent de Marais comme compositeur d'opéra et qu'il nous accorde de pénétrer brièvement dans sa vie personnelle.

Marais excellait dans les formes les plus strictes de chaconne et de rondeau qui défiaient son esprit inventif inné. En grand contraste à la nature spontanée du *Tombeau*, les chaconnes, tout comme *La Folia*, sont normalement bâties sur un patron harmonique répété à la basse. Les phrases musicales sont continuellement de la même longueur, donnant l'impression d'une structure fondamentale rigide avec des épisodes contrastants pour le soliste. La ligne mélodique s'accélère au cours du mouvement, aboutissant à un torrent de doubles croches vers la fin du mouvement, comme on peut l'entendre dans la chaconne (no 124) en mi majeur. L'habileté de Marais en technique de variations est particulièrement apparente dans le *Ballet en rondeau*. Ici, le thème répété du rondeau n'apparaît jamais deux fois de la même manière, dès qu'il semble que Marais ait épuisé ses possibilités, il redouble la

vitesse de la variation quasi-improvisée pour clore le mouvement sous une pluie de doubles-croches.

Dans son *Deuxième Livre*, Marais n'écrivit pas de mouvements de caractère aux titres évocateurs aussi souvent que dans ses livres suivants; il eut cependant volontiers recours à des sources autres que la musique de danse comme *Cloches ou carillon* qui imite la sonnerie de cloches. Le *Prélude* (no 21) ressemble à une ouverture d'opéra selon le modèle de Lully avec ses sections contrastantes lente et rapide. Le *Rondeau en vaudeville* est écrit dans le style du *vaudeville* ou de la chanson populaire de l'époque qui traitait habituellement de l'amour non partagé ou des joies de la vie simple (qui plaisait rarement aux courtisans français!)

Cette pose émotionnelle, aspirant nostalgiquement à l'innocence perdue, envahit la musique française de cette période. Quand le *Deuxième Livre* de Marais fut publié, les plus grands moments du règne de Louis XIV étaient chose du passé. La musique la plus propice à reconforter le monarque vieillissant était soit élégiaque, soit divertissante, ou les deux. Trois cents ans après sa composition, à la fin du 20^e siècle, les parallèles dans les situations émotionnelles de notre fin de siècle peuvent peut-être expliquer pourquoi la musique de Marais nous console maintenant comme elle a consolé le Roi-Soleil dans ses dernières années.

© *Brian Berryman 1998*

Markku Luolajan-Mikkola a étudié le violoncelle avec Arto Noras à l'Académie Sibelius à Helsinki où il obtint son diplôme en 1983. Son intérêt pour la musique baroque le mena à La Haye où il étudia la viole de gambe avec Wieland Kuijken au Conservatoire Royal. Markku Luolajan-Mikkola enseigne présentement à l'Académie Sibelius et au Collège de musique de Helsinki Ouest. Il joue dans plusieurs ensembles européens et fut un membre fondateur du Phantasm Viol Quartet avec lequel il gagna un *Gramophone Award* en 1997. En plus de jouer de la musique baroque, Markku Luolajan-Mikkola s'intéresse particulièrement à la musique contemporaine pour la basse de viole et il a commandé et crée des œuvres pour l'instrument.

Varpu Haavisto a étudié le violoncelle au conservatoire de Tampere puis à l'Académie Sibelius à Helsinki. Elle a obtenu son diplôme de la classe de violoncelle solo et de viole en 1996 avec la plus haute distinction. Elle se produit avec différents ensembles finlandais et estoniens de musique ancienne.

Eero Palviainen a étudié le luth avec Leif Karlson à l'Académie Sibelius à Helsinki, puis avec Hopkinson Smith à la Schola Cantorum Basiliensis où il obtint son diplôme en 1992. Eero Palviainen est un musicien très polyvalent qui s'est produit avec de nombreux ensembles dont Avanti!, le Harp Consort, le Freiburger Barock-ensemble et Ensemble la Fenice.

Elina Mustonen commença à jouer du clavecin à l'âge de huit ans. Après avoir obtenu son diplôme à l'Académie Sibelius à Helsinki, elle poursuivit ses études avec Ton Koopman au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam, récoltant son diplôme de soliste en 1988. Elina Mustonen s'est produite souvent comme soliste et chambriste dans plusieurs régions de l'Europe. Elle enseigne présentement à l'Académie Sibelius.

INSTRUMENTARIUM

Markku Luolajan-Mikkola

Viol: Curtis Bryant 1982

Bow: Luis Emilio Rodriguez 1992

Varpu Haavisto

Viol: Ilkka Vainio 1992

Bow: Matthew Coltman 1996

Eero Palviainen

Arch Lute: Anita Baker and Eero Palviainen 1987

Elina Mustonen

Harpsichord: Henk van Schevikhoven 1987

(A French harpsichord with two keyboards after Blanchet). By courtesy of the Sibelius Academy

Recording data: September 1997 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: [1-3; 12-16] Marion Schwebel; [4-11] Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 pre-amplifier; Yamaha OR2 mixer;

Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: [1-3; 12-16] **Marion Schwebel**; [4-11] **Hans Kipfer**

Digital editing: Oliver Curdt, Thore Brinkmann, Annette Riechers

Cover text: © Brian Berryman 1998

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Photograph of Markku Luolajan-Mikkola: © Anu Saikko

Front cover painting: Matthew Harvey

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1997 & 1998, BIS Records AB

We acknowledge the support of the City of Hyvinkää and Silja Line.



Markku Luolajan-Mikkola

Photo: © Anu Saikko