

LA GAMME

ET AUTRES

MORCEAUX DE

SIMPHONIE

POUR LE VIOLON LA VIOLE

ET LE CLAVECIN

Composées

*Par Marin Marais Ordinaire de
la Musique de la Chambre du Roy.*

Gravé par F. du Plessy Prix 7.^{tt} 10s

SE VEND A PARIS

Chez { *L'Auteur rue de la Harpe à L'Hotel
D'Andelot proche la rue de la Parcheminerie.
Le Sieur Bouvin Marchand rue Saint
Honoré a la Regle d'Or.* } 1723.
Avec Privilege du Roy.

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 16

Recording: église Notre-Dame de Centelles, May 2024

Artistic direction & recording: Jérôme Lejeune

Translations: Peter Lockwood

Cover illustration: Angelo Garbizza (1777-1813), *Église Sainte-Geneviève et abbaye Saint-Étienne-du-Mont, actuelle place Sainte-Geneviève* (between 1798 and 1805)

Paris, Musée Carnavalet, © akg-images

MARIN MARAIS

(1656-1728)

LA GAMME ET AUTRES MORCEAUX DE SIMPHONIE (1723)

THE SCALE KNITTERS

Fiona-Émilie Poupard: *violin*

Marion Martineau: *bass viol*

Atsushi Sakai: *bass viol*

Magnus Andersson: *theorbo*

Brice Sailly: *harpsichord*

La Gamme en forme de petit Opéra *

violin, bass viol, basso continuo (bass viol (AS), theorbo, harpsichord)

- | | |
|---|----------------|
| 1. UT: Gay – RE | 2'31 |
| 2. MI: Rondement – Plus lentement – FA – SOL | 9'27 |
| 3. LA: Gay – SI – UT: Gay – Louré | 3'29 |
| 4. SI: Gravement – Rondement – Un peu plus gay –
LA: Plus lentement – Gracieusement – SOL: Grave – Légèrement | 14'42
10'25 |
| 4. SOL (mineur) – FA: Très légèrement – Plus lent –
MI: Prélude gracieusement – Rondeau – Gracieusement –
RE: Très vite – Allemande | |
| 6. RE (mineur) Modérément – UT: Gay – Un peu gay – Gay | 3'42 |

Sonate à la Maresienne

violin, basso continuo (bass viol (MM), theorbo, harpsichord)

- | | |
|-------------------------------|------|
| 7. Un peu grave | 1'46 |
| 8. Légèrement – Très lent | 1'46 |
| 9. Un peu gay | 1'19 |
| 10. Sarabande | 2'38 |
| 11. Très vivement – Très doux | 4'16 |
| 12. Gigue | 2'00 |

13. Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont de Paris

violin, bass viol, basso continuo (bass viol (AS), theorbo, harpsichord)

10'04



* For La Gamme, the continuity of the music makes it impossible to assign separate tracks to the different sections of the composition. We have therefore placed track numbers only at the moments where there is a true musical break.

En ce qui concerne *La Gamme*, la continuité de la musique empêche la mise en place de plages séparées pour les différentes sections de la composition. Nous avons donc placé des index de plages uniquement aux endroits dans lesquels il y a une réelle respiration musicale

Statement of intent:

The *Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont*, *La Gamme en forme de petit opéra* and *La Marésienne...* These works echo within me like a childhood memory: they opened my heart and my mind so that I might fall in love with early music...

Jean-Jacques Rousseau defined music as “the art of assembling sounds in a way that is pleasurable to the ear”. Marin Marais here presents a perfect definition of what chamber music is all about: listening and responding to others, provoking and accompanying them while yet continuing in the same direction and relationship to time.

Marais’ harmonic virtuosity is so theatrical that it can even reveal details of the drama or staging. The formal structure of *La Gamme* sets the stage for a “*petit Opéra*”: shapes, lighting and materials appear in response to its modulations. The musicians seem like puppeteers as they bring their instruments to life. The players’ relationship to the musical work is reversed: each musician sacrifices his individuality to the benefit of their instrument, which in turn acquires dramatic presence. This distancing is necessary to allow the listener to imagine his or her own plot and action.

As evocative and yet mysterious as the title of this work, the name of our ensemble — The Scale Knitters — arose from our shared curiosity about all kinds of music and of the art of knitting. Just as infinite combinations of textures, colours and reliefs can be created from two stitches, a multitude of melodic and harmonic patterns can be created from scales, modes and *râga*.

MARION MARTINEAU

Note d’intention

La Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont, *La Gamme en forme de petit Opéra* ou encore *La Marésienne...* Ces œuvres résonnent en moi comme un souvenir d’enfance, elles ont ouvert la voie à mon amour pour la musique ancienne...

Jean-Jacques Rousseau définissait la musique comme « l’Art d’assembler les sons d’une manière agréable à l’oreille ». En composant ce recueil, Marin Marais offre une définition parfaite de ce qu’est la musique de chambre : écouter l’autre et lui répondre, le provoquer, l’accompagner, tout en gardant une direction commune et le même rapport au temps.

La virtuosité harmonique de Marais est d’une telle théâtralité qu’elle peut distiller des éléments dramaturgiques ou scénographiques. L’architecture compositionnelle de *La Gamme* pose les décors d’un « petit opéra » : au gré des modulations, les volumes, les lumières, les matières apparaissent... À la manière de marionnettistes, les musiciens donnent vie à leur instrument.

Le rapport à l’œuvre musicale s’inverse : l’interprète s’efface au profit de l’instrument qui devient chargé de présence. Cette distance semble nécessaire pour laisser l’auditeur imaginer son propre récit.

À l’instar du caractère évocateur mais mystérieux du titre de cette œuvre, le nom de l’ensemble, The Scale Knitters, est né de la curiosité commune que nous avons pour toutes les musiques et pour l’art du tricot. On y voit une approche similaire : à partir de deux points peuvent se créer des combinaisons infinies de textures, de couleurs et de reliefs. De même qu’à partir de gammes, de modes, de *râga* se crée une multitude de schémas mélodiques et harmoniques.

MARION MARTINEAU

SURPRISE US, MONSIEUR MARAIS!

What on earth could have gotten into him? Although he was the undisputed master of the viol, and, in a way, the standard-bearer of the *Pièces de viole* — the most characteristically French form of chamber music — how was it that Marin Marais could then devote an entire volume to the violin, that quintessentially Italian instrument?

Did Marais realise that the musical life of his time had taken a new path and that his art formed part of a past that was slipping away like a shadow? Was he trying to prove that he still had something to say?

This volume appeared in 1723, six years after the *Quatrième Livre de Pièces de Viole* and two years before his final volume of works for viol, the *Cinquième Livre*.

The title page of the collection states that Marais was "*Ordinaire de la musique de la Chambre du Roy*", although this title had since become honorary in practice: his son Vincent had already inherited the position of *Ordinaire*. Louis XIV died in 1715, and after the death of Louis XIV in 1715, Marin Marais' presence in the royal chambers became increasingly rare. He then moved once again, this time to the rue de l'Oursine in the Faubourg Saint-Marceau, where he took a house with a garden in which he liked to grow flowers.

The most striking aspect of the 1723 volume, apart from the originality of the musical forms and the astonishingly individual specification of the instruments involved, is the key role that Marais gives to the violin. He was obviously well acquainted with the instrument, as he had been playing it throughout his career; we should remember that his first position at court was as a musician at the Académie royale, where he took part in the first performances of Lully's *tragédies en musique*. He had been appointed "*joueur de viole de la Chambre*" in 1679 and so witnessed the gradual conquest of the violin as well as the appearance of Italian genres, including the sonata. The early French violinists — who

were often also active in the court orchestra as well as the descendants of violinists who had played in the Bande des XXIV Violons du Roi — saw that their instrument slowly won a place of its own in chamber works. We should also acknowledge that François Couperin — who also had a great passion for Italian music and Corelli's sonatas — played a considerable role in the development of French violin repertoire both during and after the reign of Louis XIV. Marais's volume in fact appeared between the publication of Couperin's monumental works *Les Concerts royaux* (1722), *Le Parnasse ou Apothéose de Corelli* (1724) and the *Concert en forme d'apothéose à la mémoire de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725).

As for Marais, in 1692 he published a collection of *Pièces en trio* intended for various instruments (flutes, violin and viola da gamba); in the *Avertissement* to the *Troisième Livre* (1711), presumably for commercial purposes, he suggested that these pieces could be played on various instruments, mentioning, in order, the organ, harpsichord, violin, viola da gamba, theorbo, guitar, transverse flute, recorder and oboe. And, as can be seen in his *tragédies en musique*, he could write splendidly for the orchestra's violins.

Bearing in mind all such mentions of the violin's presence in Marais's music, the works he composed here for the instrument were written in a completely different manner. The violin becomes a true virtuoso instrument, and the music that Marais gave it can only be performed by a musician of the highest calibre, both in terms of technical mastery and of the emotion through which he makes it not only sing, but also converse with the viol!

It is unfortunate that this is precisely the information that we lack. Which Parisian violinist could have been capable of playing this music when Marais published this collection in 1723? The so-called pioneers François Duval or Jean-Baptiste Sénaillé? Jacques Aubert, Jean-Baptiste Quentin, Jean-Ferry Rebel or Louis-Antoine Dornel? The latter — whose name was given to a piece in the *Cinquième Livre* (*Allemande la Dornel*)

— was a violinist and the composer of some fine works for various instruments, although he was also an organist, the appointed organist of the church of Sainte-Geneviève-du-Mont. Quite a coincidence! Another candidate could have been Jean-Baptiste Anet (1676-1755), who had studied with Corelli in Rome. He first came to notice alongside Forqueray and Couperin at the *Chambre du Roi* in 1701, after which he remained active in Paris, principally in the service of his patron the Elector Maximilian Emanuel of Bavaria, who was then in exile there. Anet then followed the Elector to Munich on his return to Bavaria in 1715. He later returned to Paris, where his *Premier Livre de Sonates* was published in 1724. Could, however, any of these musicians have played the violin parts in this volume with the requisite brio? There were also virtuosos of the new generation, one of whom was Jean-Pierre Guignon. We do know, however, that both Jean-Baptiste Anet and Jean-Pierre Guignon appeared with the *Concert spirituel* from the first year of its activities onwards; these two are clearly fine candidates.

Jean-Marie Leclair is of course the name that we would most like to associate with these pieces by Marais. Born in Lyon in 1697, he studied with the violinist Jean-Baptiste Somis in Italy and was still there in 1722. When did he arrive in Paris? His first appearance at the *Concert Spirituel* was in April 1728, although we may also suppose that he had visited Paris to supervise the publication of his own *Premier Livre de Sonates* in 1723. The question remains unanswered.

The 1723 collection includes a sonata for violin and continuo, although the other two pieces — *La Gamme* and the *Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont* — involve a combination that was unheard of in France at that time: a dialogue between two different instrumental ranges, a *dessus* and a *ténor*, given in this case to a violin and a viol. Although this practice would appeal to a number of composers in the years that followed, it was a striking innovation in French music in 1723 — except that Jacques Morel had published a Chaconne in which the viol played in dialogue with a transverse flute in his *Premier*

Livre de Pièces de viole in 1709. On the other hand, dialogues between violin and viol were common in the German repertoire from the second half of the 17th century onwards, although could Marais have known of compositions by Heinrich Erlebach or Johann Philipp Krieger? Amusingly enough, Marais gives the possibility of entrusting the viol part to a second violin (who would then play an octave higher than the written part) in his *Avertissement*; in fact, he had anticipated what Jean-Philippe Rameau would later propose in his *Pièces de clavecin en concert* (1741). Like Rameau, Marais also suggested that the transverse flute be given certain passages in the violin part: “the transverse flute would be marvellous in all the tender and graceful passages, and would also relieve the violin, which has a great deal of work to do, especially in *La Gamme*”.

Marais’ collection takes its name from *La Gamme*, the first and most substantial work in the volume. The piece, however, is completely out of proportion in comparison with other instrumental works of the period. It is true that certain suites by Marais, or even the entire *Suite d’un goût étranger* from the *Quatrième Livre*, or François Couperin’s *Apothéose de Lully* can reach equivalent or even greater lengths; these compositions, however, are made up of several movements, whereas *La Gamme* is an almost uninterrupted stream that lasts a good forty minutes. Marais mentions this in his *Avertissement*: “As *La Gamme* lasts for a considerable time, it can be divided by half, thirds or quarters in order not to bore the listener”. Even if we might wonder whether *La Gamme* could become boring, the listener is constantly challenged, surprised, led down new paths, and drawn towards other tonalities.

Marais had already enjoyed composing pieces in which he explored the idea of journeys through different keys, the most obvious being the *Labyrinthe* from the *Quatrième Livre de Pièces de viole*. This piece, divided into several sections and ending with a splendid chaconne, is a harmonic progression through keys that were highly unusual for the time. It was, however, composed at a time when a certain Johann Sebastian Bach

was imagining a collection of preludes and fugues in all the major and minor keys: could this *Labyrinthe* be a kind of prototype for *La Gamme*?

La Gamme bears the subtitle “*En forme de petit Opéra*” — but what is its plot? Did Marais imagine a scenario that followed the development of a love affair with the beginnings of love, jealousy, uncertain fidelity, passion, desire, expectation, and reconciliation? Do the violin and viol represent the lovers, and if so, which instrument takes which role? Each of us is free to create our own interpretation of the events suggested by the music, its changing moods, and the contrasts created by the succession of major and minor keys.

The theme that opens the piece is a rising and falling scale (C-D-E-F-G-A-B-C-B-A-G-F-E-D-C) that places the listener firmly in the key of C major. The piece is divided into several sections which follow the notes of the scale, ascending then descending, by means of subtle harmonic transitions: C major, D minor, E minor, F major (a chaconne for the viol), G minor then major, A minor, B minor; we reach the heart of the work with a brief storm in C major that immediately calms down with a moving lament in C minor. We then descend: B minor, A minor then major (with a Minuet), G minor, F major, E major then minor, D major (an Allemande for the violin), then D minor and finally the conclusion in C major. The play is over and reaches a simple conclusion: ‘*Un peu gay*’, a simple folk dance in which a progressive melodic theme leads to a simple ascending C major scale and cadenza. Here and there we find a few indications of character or tempo: *gracieusement*, *légèrement*, *gay*, *rondement*, *lentement*, *plus lent*. The two musical protagonists converse, sing separately, and join in duets in true operatic fashion.

The *Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont de Paris* has been a fixture in the Baroque repertoire ever since it was rediscovered in the 1960s by musicians from the Alarius ensemble in Brussels and others. Its incessantly repeated three-note bass theme (F, E, D) reproduces the sound of the bells of the abbey church of Sainte-Geneviève. This abbey

no longer exists but was located next to the church of Saint-Étienne-du-Mont, a church that must have figured in Marais’ childhood memories. Sylvette Milliot and Jérôme de La Gorce point out in their book on Marais that this abbey “stood close to Saint-Ménard, the neighbourhood where he grew up; his wife’s grandfather, Simon Maugis, was a merchant on the rue du Mont-Sainte-Geneviève, on the other side of the hill”. Could Marais, after his return to Paris, have heard the bells from the *rue de l’Oursine*, roughly a kilometre away as the crow flies?

This was not the first time that Marais had been inspired by the sound of bells, although we are very far from the *Cloches ou carillon* in D minor from the *Deuxième Livre de Pièces de viole*, as this work is far more complex in its imitations of peals of bells. *La Sonnerie* makes use of an ostinato bass line, in which four-bar phrases appear in strict order, played sometimes by the violin, sometimes by the viol, and sometimes in the form of variations by the two instruments. The piece also follows a harmonic structure in which the theme in the bass is transposed: after a long section in D minor, the bass line descends at bar 170 (F-E-D, C-B-A) and enters the key of A minor, in which the peal of bells becomes A-C-B. The bass employs the same process of descending by linked tones at bar 207 and modulates to F major (A-C-B-A-G-F) and the peal becomes “F-A-G”; at bar 251 we return to D minor (F-A-G-F-F-E-D) and subsequently return to the home key of C.

In the third work in the collection — the *Sonate à la Maresienne* — the viol is no longer in dialogue with the violin; it joins the harpsichord for the basso continuo, making the work a sonata for violin and basso continuo. Since then, mentioned. This new genre had originated in Italy and had taken immediate root in France with the first collections of sonatas published by French composer-violinists. Although the Italian four-movement form quickly became established, it was soon apparent that some movements were dance-like in form, as had been the case with the suite, or even *pièces de caractère*. In addition

— and this was certainly a legacy of the French suite — the number of movements sometimes exceeded the prescribed four; François Couperin himself had imagined in his *Apothéose de Corelli* that the various movements of the sonata would form a kind of theatrical argument. This third work, however, was not the first time that Marais had used the term ‘sonata’. In the *Quatrième Livre de Pièces de viole*, one of the pieces in the *Suite d’un goût étranger* is entitled *Caprice ou Sonate*; it is actually no more than a sketch of a sonata, as it contains only two movements, one slow and one fast, that could also be considered as a Prelude and Fantasia.

The *Sonate à la Maresienne*, which Marais himself termed a *sonate à sa façon* — ‘a sonata in his own manner’, is much more developed. It begins with four sections, *Un peu grave – Légèrement – Très lent – Un peu gay*, that for all intents and purposes are linked together and which could correspond to the four movements of an Italian sonata. These are followed by a Sarabande and another movement in two parts, the first of which is a particularly brilliant *très vivement* for the violin, and the second which is marked “*très doux*”. The work concludes, like many in the Italian style, with a gigue.

Some two centuries later, Debussy composed his *Six Sonates pour divers instruments composées par Claude Debussy, Musicien Français* in homage to the French composers of the 18th century. Marais had acted similarly by announcing “I hope that I will later be able to supply a few more *Simphonies* in more or less the same style” — and we will never know why he did not. Debussy had stated that his Fourth Sonata would be for oboe, horn and harpsichord; his admiration for the Grand Siècle would have found an even more convincing expression if he had made use of Couperin’s and Rameau’s instruments.

JÉRÔME LEJEUNE

Avertissement.

Je ne puis me dispenser d'expliquer icy mes intentions, l'Ouvrage que j'ay l'honneur de presenter au public m'interesse trop pour ne pas contribuer autant qu'il m'est possible a la veritable maniere de l'executer avec Succes, J'ay compose' cette Gamme pour le Violon, la Viole, & le Clavecin, mais au deffaut de la Viole, on peut se servir d'un second dessus de Violon ou du Violoncelle, Et quoy qu'il se rencontre des accords pour la Viole, on peut les Supprimer en prenant toujours la note Superieure, mais si celui qui Jouë la partie de Viole sur le Violon ou Violoncelle peut en faire quelques vns, cela sera encore mieux, la Flûte traversiere feroit merveilleusement bien dans tous les endroits tendres et gracieux, et soulageroit aussy le Violon qui a Extremement a travailler sur tout dans la gamme, le debut de la Sonate est bon pour l'adite lute, la Sarabande et le morceau en C Sol Ut tierce mineure, Ces endroits Specifiez ne doivent point empêcher l'ardeur que pourroient avoir ceux qui se trouveroient assez de force pour se joindre avec le Violon aux endroits qu'ils jugeroient a propos, Il est un endroit dans le mode de mi 1^{re} page 6^o 4^o mesure dont les trois parties descendent en mesme temps par degrez conjoints, alors il sera necessaire que le premier dessus transpose a l'octave au dessus pour éviter de faire toutes quintes contre le deusième dessus, Je presupose que ce soit le Violon qui jouë la partie de Viole et non autrement; J'ay marqué les cadences ou tremblements pour le Violon avec des petites croix |x| Et celles pour la Viole avec des virgules telles que dans mes pieces de Violes | | J'y ay mesme ajouté quelques Expressions par la lettre |e| mais en peu d'endroits, seulement pour marquer le goût de la chose, si cet ouvrage a le bonheur de plaire au public, J'espere par la suite de donner encore quelques morceaux de Simphonies a peu pres dans le mesme goût; la Gamme Etant d'une etendue tres considerable, pour ne point ennuyer l'auditeur, On peut la diviser par la moitié, par tiers ou par quarts.

ÉTONNEZ-NOUS, MONSIEUR MARAIS !

Mais, diantre, quelle mouche l'a piqué ? Alors qu'il est le maître incontesté de la viole et, en quelque sorte, le porte-étendard de ce que la musique de chambre française possède de plus identitaire (les « pièces de viole »), comment comprendre que Marin Marais consacre tout ce recueil à l'instrument italien par excellence, le violon ?

Marais prend-il conscience que la vie musicale de son temps a pris un nouveau chemin et que son art appartient à un passé qui s'enfuit comme une ombre ? Veut-il prouver qu'il n'a pas dit son dernier mot ?

Ce recueil paraît en 1723, six ans après le *Quatrième Livre de pièces de viole* et deux ans avant l'ultime recueil dédié à son instrument, le *Cinquième Livre*.

Si la page de garde du recueil indique bien que Marais est « ordinaire de la musique de la chambre du Roy », ce titre est bien plus honorifique que réel, son fils Vincent ayant hérité de cette charge. Après la mort de Louis XIV, la présence de Marin Marais à la chambre du Roi se raréfie de plus en plus. Il déménage à nouveau pour s'installer rue de l'Oursine, au faubourg Saint-Marceau, dans une maison possédant un jardin dans lequel il aime cultiver des fleurs.

En ce qui concerne le recueil de 1723, outre l'originalité des formes musicales et la spécificité étonnante de la formation instrumentale dont il sera question plus loin, ce qui interpelle d'abord, c'est le rôle important que Marais réserve au violon. Évidemment, Marais connaît bien l'instrument et le côtoie depuis le début de sa carrière ; rappelons que son premier emploi à la cour était celui de musicien de l'Académie royale, où il a pu participer à la création des tragédies en musique de Lully. Lorsqu'il obtient, en 1679, la charge de « joueur de viole de la chambre », il y assiste à l'apparition progressive du violon et à l'importation des formes italiennes et de la sonate. Ces premiers violonistes

français, souvent actifs également dans l'orchestre de la cour, voire descendants des dynasties de violonistes de la Bande des XXIV Violons du Roi, imposent peu à peu leur instrument dans le répertoire de la musique de chambre. Il faut aussi reconnaître que François Couperin, que l'on sait passionné par la musique italienne et les sonates de Corelli, joue un rôle considérable dans le développement du répertoire du violon français, tant sous le règne de Louis XIV qu'après. D'ailleurs, le recueil de Marais vient se glisser entre les publications des « monuments » de Couperin (*Les Concerts royaux* en 1722, *Le Parnasse ou Apothéose de Corelli* en 1724, le *Concert en forme d'apothéose à la mémoire de l'incomparable Monsieur de Lully* en 1725).

Quant à Marais, en 1692, il a publié le recueil des *Pièces en trio* destinées à divers instruments (flûtes, violon et dessus de viole...) et, dans l'« Avertissement » du *Troisième Livre* (1711), sans doute à des fins commerciales, il suggère que l'on puisse jouer ces pièces sur divers instruments, citant dans l'ordre l'orgue, le clavecin, le violon, le dessus de viole, le théorbe, la guitare, la flûte traversière, la flûte à bec et le hautbois ! Et Dieu sait si, dans ses tragédies en musique, il écrit des pages somptueuses pour les violons de l'orchestre...

Mais à côté de toutes ces évocations du violon dans la musique de Marais, la façon dont il écrit ici pour l'instrument est totalement différente. L'instrument est un véritable virtuose et ce que Marais lui offre ne peut être joué que par un musicien de très haut niveau, du point de vue de la maîtrise technique et de l'émotion avec laquelle il le fait chanter... et dialoguer avec la viole.

C'est ici que l'on manque hélas d'informations. Lorsque Marais publie ce recueil en 1723, quel est le violoniste parisien capable de jouer cette musique ? Les « pionniers » François Duval ou Jean-Baptiste Sènaillé ? Jacques Aubert, Jean-Baptiste Quentin, Jean-Ferry Rebel ou Louis-Antoine Dornel ? Ce dernier, dont une pièce du *Cinquième Livre* évoque la personnalité (*Allemande la Dornel*), est violoniste, auteur de très belles compositions pour divers instruments ; mais Dornel est aussi organiste, titulaire de

l'orgue de l'église Sainte-Geneviève-du-Mont... Jolie coïncidence, n'est-il pas ? Parmi les « candidats » peut aussi se trouver Jean-Baptiste Anet (1676-1755), qui a travaillé à Rome avec Corelli ; remarqué à la chambre du Roi en 1701 en compagnie de Forqueray et de Couperin, il reste actif à Paris principalement au service de son protecteur l'électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière, exilé à Paris et qu'il suit à Munich lors de son retour en Bavière en 1715. Par la suite, il revient à Paris et son *Premier Livre de sonates* y est publié en 1724. Mais tous ces musiciens pourraient-ils tenir avec brio la partie de violon de ce recueil ? Certes, il y a aussi les virtuoses de la nouvelle génération, comme Jean-Pierre Guignon. En tout cas, dès la première année d'activité du Concert spirituel, les deux violonistes qui s'y produisent sont Jean-Baptiste Anet et Jean-Pierre Guignon. Voici sans doute deux bons candidats.

Mais le nom que l'on aimerait sans doute associer à ces pièces de Marais est évidemment celui de Jean-Marie Leclair... Né à Lyon en 1697, c'est en Italie qu'il bénéficie de la formation du violoniste Jean-Baptiste Somis. En 1722, il est encore en Italie. Mais quand arrive-t-il à Paris ? Sa première apparition au Concert spirituel a lieu en avril 1728 et on peut supposer qu'il arrive à Paris pour superviser l'édition de son *Premier Livre de sonates* en 1723. Le mystère reste entier.

Le recueil de 1723 propose une sonate pour violon et basse continue. Mais en ce qui concerne la formation instrumentale, les deux autres pièces, *La Gamme* et la *Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont*, font appel à une association totalement inusitée en France : le dialogue de deux tessitures différentes, un « dessus » et un « ténor », en l'occurrence un violon et une viole. Si cette pratique va séduire pas mal de compositeurs dans les années qui suivent, en 1723, dans le domaine de la musique française, elle est totalement nouvelle. Enfin presque, si l'on rappelle que, en 1709, dans son *Premier Livre de pièces de viole*, Jacques Morel a publié une *Chaconne* dans laquelle la viole dialogue avec une flûte traversière. Par contre, le dialogue entre le violon et la viole est très courant dans

le répertoire allemand dès la deuxième moitié du XVII^e siècle ; mais Marais a-t-il connaissance des compositions de Heinrich Erlebach ou de Johann Philipp Krieger ? Fait amusant, dans l'« Avertissement », Marais suggère la possibilité de confier la partie de viole à un second violon (qui jouerait alors à l'octave supérieure de la partie écrite)... En fait, il anticipe ce que proposera Jean-Philippe Rameau dans l'édition de ses *Pièces de clavecin en concert* (1741). Et comme ce dernier, il suggère de confier certains passages de la partie de violon à la flûte traversière : « [L]a flûte traversière serait merveilleusement bien dans tous les endroits tendres et gracieux, et soulagerait aussi le violon qui a extrêmement à travailler surtout dans *La Gamme*. »

La première pièce du recueil, qui lui donne d'ailleurs son titre, *La Gamme*, est la plus consistante. À vrai dire, elle est totalement disproportionnée pour une composition instrumentale de l'époque. Certes, si l'on considère certaines suites de Marais, voire l'entièreté de la *Suite d'un goût étranger* du *Quatrième Livre*, ou *L'Apothéose de Lully* de François Couperin, on peut arriver à des longueurs équivalentes, voire même supérieures. Mais ces compositions sont constituées de plusieurs mouvements alors que *La Gamme* est un flux quasi ininterrompu d'une bonne quarantaine de minutes. D'ailleurs, Marais évoque ceci dans l'« Avertissement » : « *La Gamme* étant d'une étendue très considérable, pour ne point ennuyer l'auditeur, on peut la diviser par la moitié, par tiers ou par quarts. » Mais *La Gamme* peut-elle provoquer l'ennui ? L'auditeur y est perpétuellement sollicité, surpris, conduit vers des chemins nouveaux, entraîné vers d'autres tonalités.

Marais s'est déjà amusé à composer des pièces dans lesquelles il explore l'idée des promenades tonales, la plus évidente en la matière étant *Le Labyrinthe* du *Quatrième Livre de pièces de viole*. Cette pièce, divisée en quelques sections et se terminant par une somptueuse chaconne, est une véritable promenade harmonique qui passe par des tonalités très inusitées à l'époque. Il est vrai que sa composition date d'une époque où un

certain Johann Sebastian Bach imagine un recueil de préludes et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs... Ce labyrinthe ne serait-il pas une sorte de prototype de *La Gamme* ?

La Gamme porte un sous-titre : « En forme de petit opéra ». Quel est son argument ? Marais a-t-il conçu un scénario qui pourrait suivre l'évolution des relations amoureuses d'un couple ? L'amour naissant, la jalousie, la fidélité incertaine, la passion, le désir, l'attente, la réconciliation... Ce couple est-il représenté par le violon et la viole et, dans ce cas, qui est le bien-aimé, qui est la bien-aimée ? Que chacun envisage son interprétation des événements que suggère la musique, les différences de caractère, les contrastes provoqués par les tonalités majeures ou mineures qui se succèdent.

Le motif initial de la pièce est un énoncé de la gamme de do majeur, montante et descendante (do, ré, mi, fa sol, la, si, do, do, si, la, sol, fa, mi, ré, do)... qui place l'auditeur dans la tonalité initiale de do majeur. La pièce se divise en plusieurs sections qui, par le truchement de subtils ponts harmoniques, suivent l'ordre des notes de la gamme de do, ascendante puis descendante : do majeur, ré mineur, mi mineur, fa majeur (une chaconne pour la viole), sol mineur puis majeur, la mineur, si mineur ; nous arrivons au sommet, avec une brève tempête en do majeur qui se calme aussitôt avec l'émouvante « plainte » en do mineur. Et on redescend : si mineur, la mineur puis majeur (avec un menuet), sol mineur, fa majeur, mi majeur puis mineur, ré majeur (une allemande pour le violon), puis ré mineur et enfin la conclusion en do majeur. Le drame est fini et tout se conclut simplement : « Un peu gay », comme une simple petite danse populaire, et un motif mélodique progressif conduit vers une simple gamme de do majeur ascendante, puis la cadence. Par-ci, par-là, on peut trouver quelques indications de caractère ou de tempo : « gracieusement », « légèrement », « gay », « rondement », « lentement », « plus lent »... Comme dans un dialogue opératique, les deux protagonistes discutent, chantent séparément, se retrouvent dans des duos...

Depuis sa redécouverte dans les années 1960, entre autres par les musiciens de

l'ensemble Alarius (Bruxelles), la *Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont de Paris* n'a plus quitté le répertoire des « baroqueux ». Son thème de basse de trois notes (fa, mi, ré) incessamment répété est la reproduction sonore de la volée des cloches de l'église de l'abbaye de Sainte-Geneviève. Aujourd'hui disparue, cette abbaye se trouvait juste à côté de l'église Saint-Étienne-du-Mont, qui devait être associée à des souvenirs de l'enfance du compositeur. Dans leur ouvrage sur Marais, Sylvette Milliot et Jérôme de La Gorce rappellent que cette abbaye « se dressait près du quartier de son enfance, Saint-Médard ; le grand-père de sa femme, Simon Maugis, était établi marchand rue du Mont-Sainte-Geneviève, sur l'autre versant de la colline ». Maintenant qu'il avait déménagé, pouvait-il entendre cette « volée » depuis la rue de l'Oursine, *grosso modo* à un kilomètre à vol d'oiseau ?

Ce n'est pas la première fois que Marais s'inspire des sonneries de cloches. Mais ici, nous sommes bien loin de la pièce *Cloches ou carillon* (en ré mineur) du *Deuxième Livre de pièces de viole* ; cette dernière est bien plus complexe dans les imitations de diverses sonneries de cloches. La *Sonnerie* est bien une pièce sur basse obstinée dans laquelle on repère de façon régulière des phrases de quatre mesures confiées tantôt au violon, tantôt à la viole, tantôt à la superposition des deux instruments. La pièce répond également à un plan tonal, le thème de basse étant ainsi transposé ; après une longue section en ré mineur, à la mesure 170, la basse descend (fa-mi-ré, do-si-la)... et nous voici en la mineur. La volée de cloches devient donc « la-do-si ». À la mesure 207, par le même procédé de degrés conjoints descendants, la basse module en fa majeur (la-do-si-la-la-sol-fa) et la volée devient « fa-la-sol », et à la mesure 251, retour en ré mineur (fa-la-sol-fa-fa-mi-ré)... Et nous voici de retour dans le ton.

Pour la troisième œuvre du recueil, la *Sonate à la Marésienne*, la viole n'est plus en dialogue avec le violon ; elle rejoint le clavecin pour la basse continue. Il s'agit donc d'une sonate pour violon et basse continue. Depuis les premiers recueils de sonates édités par les premiers violonistes français évoqués plus haut, le genre de la sonate, hérité de l'Italie,

s'est immédiatement imposé. Si la forme italienne en quatre mouvements commençant par un mouvement s'est très vite généralisée, on constate très rapidement que certaines parties sont des danses dans l'esprit de la suite, voire même des « pièces de caractère ». De plus, et c'est certainement un héritage de la suite française, le nombre de mouvements dépasse parfois les quatre mouvements « classiques ». Dans son *Apothéose de Corelli*, François Couperin a aussi imaginé que les divers mouvements de la sonate constituaient en quelque sorte un véritable argument théâtral. Ce n'est pas la première fois que Marais utilise le terme de « sonate ». Ainsi, dans le *Quatrième Livre de pièces de viole*, l'une des pièces de la *Suite d'un goût étranger* porte le titre de *Caprice ou Sonate* ; à vrai dire, elle n'est qu'une esquisse de sonate, ne contenant que deux mouvements, un lent et un rapide, que l'on pourrait aussi assimiler à un couple prélude-fantaisie.

La *Sonate à la Marésienne* (une « sonate à sa façon ») est bien plus développée. Elle comporte d'abord une succession de quatre sections quasiment enchaînées, « Un peu grave – Légèrement – Très lent – Un peu gay » qui constitueraient en quelque sorte les quatre mouvements d'une sonate à l'italienne. Suit une sarabande, puis un mouvement en deux sections (un « Très vivement » particulièrement brillant pour le violon qui s'enchaîne avec un passage « Très doux »). Enfin, comme dans de nombreuses sonates italiennes, un finale en forme de gigue.

Tout comme Debussy le fera deux siècles plus tard, lorsqu'à la fin de sa vie, il se lance dans l'écriture des *Six Sonates pour divers instruments*, Marais prévient son public : « J'espère par la suite de donner encore quelques morceaux de Simphonie à peu près dans le même goût. » Pourquoi ne l'a-t-il pas fait ? Quant à lui, Debussy a annoncé que sa *Quatrième Sonate* serait « pour hautbois, cor et clavecin ». Son admiration pour le Grand Siècle aurait trouvé une expression encore plus probante avec l'utilisation de l'instrument de Couperin et de Rameau.

RIC 471