



1	Marin Marais (1656-1728) <i>Livre IV, Suite d'un Goût Etranger : Arabesque</i>	4.55
	Esmé de Vries (viole) , Oleguer Aymamí (viole continuo) Hadrien Jourdan (clavecin)	
	Louis de Caix d'Hervelois (1677-1759)	
2	<i>Livre II : La Florentine</i>	4.07
3	<i>L'Italienne</i>	1.23
4	<i>Caprice</i>	4.58
	Esmé de Vries (viole) , Oleguer Aymamí (viole continuo) Hadrien Jourdan (clavecin)	
	Jean Barrière (1707-1747)	
5	<i>Livre I, Sonate en sol mineur : Andante</i>	1.50
6	<i>Allemanda Allegro</i>	2.07
7	<i>Adagio</i>	2.41
8	<i>Aria Gratos</i>	4.34
	Esmé de Vries (viole) , Oleguer Aymamí (viole continuo) Hadrien Jourdan (clavecin)	
	Francesco Geminiani (1687-1762)	
9	<i>Pièces de clavecin : Tendrement</i>	3.17
10	<i>Vivement</i>	2.40
	Hadrien Jourdan, clavecin	
	François Couperin (1686-1733)	
11	<i>Les Goûts-réunis Concert XII : pointé-coulé</i>	1.17
12	<i>Badinage</i>	1.46
13	<i>Lentement, et patétiquement</i>	1.11
14	<i>Aria gracieusement, et légèrement</i>	2.20
	Oleguer Aymamí (viole 1), Esmé de Vries (viole 2)	

Arcangelo Corelli (1653-1713)

15	<i>Sonate da chiesa mi mineur op 3 no 7: Grave</i>	1.33
16	<i>Allegro</i>	1.03
17	<i>Adagio</i>	2.10
18	<i>Allegro</i>	1.32

Oleguer Aymamí (violoncelle à 5 cordes), Esmé de Vries (viole)
Cecilia Knudtsen (violone), Hadrien Jourdan (clavecin)

Antonio Vivaldi (1678-1741)

19	<i>Sonate en sol mineur : Preludio Largo</i>	3.29
20	<i>Allemanda Andante</i>	2.42
21	<i>Sarabanda Largo</i>	3.20
22	<i>Gigue Allegro</i>	3.11

Esmé de Vries (violoncelle),
Oleguer Aymamí (violoncelle continuo), Hadrien Jourdan (clavecin)

Jean Barrière (1707-1747)

23	<i>Livre III : Sonate en Si bémol majeur : Andante</i>	2.11
24	<i>Allegro</i>	3.45
25	<i>Adagio</i>	1.18
26	<i>Allegro</i>	3.19

Esmé de Vries (violoncelle)
Oleguer Aymamí (violoncelle continuo), Hadrien Jourdan (clavecin)

Dialoguer

Dialoguer, ce beau mot dont la pratique se perd si tragiquement de nos jours évoque la conversation, le colloque, les répliques entre personnages, l'intimité du tête-à-tête, ou même les dialogues de Platon dans lesquels la vérité se fait jour grâce à l'échange entre deux points de vue. Toutes ces acceptions mettent en évidence deux entités bien distinctes, mais qui discutent, échangent, construisent : dialoguent. Ici les deux protagonistes sont les styles français et italiens dans la musique de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e au travers de deux instruments qui les représentent respectivement, la basse de viole et le violoncelle. Cet enregistrement aurait pu également s'intituler *Duels*, en référence à la pratique de la compétition savante et virtuose entre deux instrumentistes ou compositeurs, courante aux XVII^e et XVIII^e siècles, si ce n'était que la confrontation n'est pas ici le propos. Esmé de Vries et Oleguer Aymamí jouent chacun la viole et le violoncelle avec la même passion, sans vouloir privilégier l'un ou l'autre.

Ces dialogues s'articulent néanmoins bel et bien à la charnière de deux conflits, de deux luttes d'intérêt. D'abord la lutte que se livrent en France les styles (on disait « les goûts ») italiens et français. Ainsi que la lutte pour sa survie de la viole de gambe face « aux prétentions du violoncelle¹ » d'autre part. Dès la fin du XVI^e siècle, et durant tout le XVII^e, la musique italienne influence peu à peu toute celle de l'Europe. Les grands novateurs italiens, en tête desquels Monteverdi, leurs opéras, leur écriture et leur technique instrumentale essaient partout, dans les Etats Allemands notamment, puis à Paris.

¹ Hubert Le Blanc : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, Amsterdam, Pierre Motier, 1740.

En France justement, sous le règne de Louis XIV, c'est au premier plan Jean-Baptiste Lully (un Italien !), qui affermit le grand style national français pour le plaisir du Roi-Soleil. Le style italien s'impose malgré tout avec le temps. De plus en plus au goût du jour, avec sa franche simplicité mélodique bondissante et virtuose, ses qualités d'écriture instrumentale, son discours harmonique très clair, il vient bousculer le style français, plus solennel, très orné, plus complexe, plus allusif aussi. Peu à peu, l'Italie infuse et se diffuse dans la musique française par l'intermédiaire du plus emblématique de ses instruments : le violon, que pratiquent un nombre croissant de compositeurs italiens. C'est sans doute vers les années 1650, dans le salon de l'abbé Nicolas Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs à Paris, que les sonates italiennes pour le violon ont tout d'abord pénétré en France, notamment les trios de Corelli. Est-ce là que le jeune François Couperin de 17 ans reçoit le choc de cette musique ? Il prend en tout cas le pseudonyme de Francesco Cuperino pour publier une *Sonata*, connaissant les réticences de ses contemporains face aux nouveautés italiennes. Facétieux, il rebaptise et francise cette *Sonade* [sic] « La Française » dans le recueil des *Nations* (1726). Dans ses *Goûts réunis* (1724), il entend arbitrer cette rivalité en livrant une musique qui mêle les deux styles.

En parallèle, la viole de gambe, instrument qui s'est considérablement développé en France entre la deuxième moitié du XVII^e et le début du XVIII^e siècle et instrument de la noblesse et du style français s'il en est, cède le pas peu à peu au violoncelle, venu d'Italie, au son bien plus puissant. La viole, avec ses 7 cordes (en France), ses frettes, la faible tension de son cordier, est faite avant tout pour faciliter les accords sous la

mélodie. Le violoncelle, avec son nombre de cordes réduit à 4 et sa facture plus robuste, accepte une tension plus grande, une sonorité plus ample et privilégie la mélodie de la basse. Mais pour que cette évolution, cette supplantation ait pu avoir lieu, il a d'abord fallu que la cour et la noblesse française adoptent la famille des violons, jusqu'alors assimilée à la musique populaire et à la danse. Petit à petit, les « gens de condition » se mettent à la pratique du violon et du violoncelle.

À la cour, à l'opéra ou à la ville, la musique réunit de plus en plus de public, les salles s'agrandissent, le son devient plus puissant. Les rôles se précisent : la basse s'accroît, la mélodie se profile, l'harmonie est confiée au clavier, toutes dimensions que la viole pouvait remplir à elle seule, mais que sa facture destinait davantage à l'intimité de la musique en petit nombre.

*

L'Arabesque qui initie ces dialogues en révèle tout de suite la complexité. **Marin Marais** (1656-1728), le maître incontesté de la viole en France, musicien de la Chambre du Roi et de l'Opéra durant plus de 40 ans, fait paraître son *Quatrième livre de viole* en 1717. Au sein du recueil, ce troublant chef-d'œuvre : la *Suite d'un Goût étranger*. Cette suite se présente en 33 numéros, une longueur extravagante, trois fois plus imposante que le reste de ses suites. De quel pays étranger est-elle le goût, le style ? Les titres de ses danses, « Marche tartare », « La Tartarine », « L'Américaine », « La fleselle » sont-ils là pour nous égarer ? Il faut sans doute plutôt y entendre l'*étrangeté* comme le suggèrent d'autres titres : « Le tourbillon », « Le labyrinthe », « La tourneuse », « La bizarre », « La singulière » qui nous perdent encore davantage. Avec humour (trait fréquent des titres dans la musique française), Marais suggère-t-il qu'il est un peu ridicule de s'enrôler sous la bannière d'un seul

style national ? « La caustique », « L'asmatique », « La sauterelle », « Le badinage » semblent nous y inviter. Ainsi, dans *L'Arabesque*, qui n'a rien d'arabe, mais tout du langage fleuri, poétique et métrique du compositeur français, l'Italie est évoquée par les bariolages et les arabesques très violonistiques de la mélodie.

Louis de Caix d'Hervelois (1677-1759), probable élève de Marin Marais, consacre sa vie de compositeur à son instrument, la viole de gambe. Avec 460 pièces pour la basse de viole, il se place juste après Marais en termes de volume écrit pour cet instrument. Mais il suit l'évolution du goût en publiant également de nombreuses pièces pour le pardessus de viole, qu'il simplifie pour pouvoir être jouées par un instrument mélodique comme la flûte. Issues du *Livre second* de ses œuvres (Paris 1719), « La Florentine », « L'Italienne » et « Caprice » nous parlent de l'Italie sans équivoque. Leur écriture mélodique reflète cependant typiquement le style français avec leurs innombrables agréments, ornements, tremblements et port de voix. Le style en est tour à tour léger et bondissant, rappelant les danses populaires italiennes (La Florentine, L'Italienne) ou solennel : le Caprice. Ce Caprice n'est pas un *capriccio* libre à l'italienne, mais au contraire une rigoureuse ouverture à la française avec sa première partie typiquement majestueuse, au rythme pointé et une deuxième partie plus rapide et enjouée.

Jean(-Baptiste) Barrière (1707-1747), violoncelliste et compositeur né à Bordeaux, membre de l'orchestre de l'Opéra de Paris, compose quatre livres d'œuvres pour son instrument. On peut y déceler son assimilation progressive du style italien. Le *Premier livre* (Paris, 1733) de sonates pour le violoncelle, dont est issue la *Sonate en sol mineur*, procède encore de l'écriture de la viole, par ses ornements, ses envolées dans l'aigu de l'instrument, ses doubles cordes typiques de

la viole, par sa basse également qui imite parfois de près la voix mélodique, renforçant ainsi l'impression de l'usage simultané des multiples cordes de la viole de gambe. Par la suite, un voyage à Rome entre 1736 et 1739 le mettra au contact encore plus direct des compositeurs et du style italiens.

Le cas de **Francesco Geminiani** (1687-1762) est exemplaire du dialogue entre les cultures et les styles. Ce virtuose italien du violon, élève de Corelli, compositeur à Lucques et à Naples principalement, se rend en Angleterre en 1714 où grâce à lui les compositeurs se familiarisent avec l'interprétation à l'italienne. Puis, après un long séjour à Paris et de fréquents séjours à Dublin, il se fixe définitivement à Londres en 1755. Il est un auteur prolifique pour le violon et il arrange lui-même nombreuses de ses œuvres pour d'autres instruments, en *concerti grossi* ou pour le clavecin par exemple. Tel est le cas des deux mouvements « Tendrement » et « Vivement » parues dans *Pièces de clavecin, Tirées des differens Ouvrages de M. F. Geminiani, adaptées par luy même à cet Instrument*, Londres, 1743. Il s'agit de la transcription des deux premiers mouvements de la *Sonate* op. 4, no V, pour violon et basse continue (Londres, 1739). Ici le dialogue est multiple : entre le compositeur et lui-même par sa transcription, entre le violon et le clavecin. Mais aussi entre les langues (*andante* devient *tendrement* et *presto, vivement*), entre style français du Tendrement et le caractère très italien du Vivement, enfin entre les cultures, l'ouvrage étant destiné au public de Londres.

François Couperin (1668-1733) est le compositeur claviériste de ce programme. On l'a dit, Couperin reçoit très tôt le choc de la découverte de la musique italienne au travers de l'œuvre de Corelli. Son recueil des *Gouts réunis* paraît à Paris en 1724. Il fait suite aux *Concerts royaux* (1722) et entend, comme son titre l'indique, réunir

les styles français et italien alors en vive opposition. L'ouvrage s'achève par une *Apothéose de Corelli*, hommage grandiose à ce maître qui l'a si profondément marqué. Les différents *concerts* pour divers instruments qui constituent le recueil sont en réalité des suites de forme plutôt française : ce sont des suites de danse. Mais le *12e concert*, en quatre mouvements, est bien typique de la sonate à la Corelli. Il alterne les couleurs françaises dans les mouvements lents et plus italiennes dans les rapides. Le « pointé-coulé » évoque-t-il le traitement rythmique inégal souple de la musique française ou le point de couture qui ne se laisse pas apercevoir, joignant les deux styles ? Sans doute un peu des deux. Le « badinage » serait plus italien ? Ses ornements très français signalent le métissage. Dans le « lentement ; et patétiquement », on hésite entre l'ornementation à la française et les diminutions à l'italienne, dans un duo des violes qui dialoguent à deux voix égales ou se répondent en imitation, tout en surenchère d'ornements. Enfin, le « gracieusement ; et légèrement » est le plus italien des quatre mouvements. Le fort accent français de ses ornements le maintient toutefois dans la réunion des goûts.

Arcangelo Corelli (1653-1713) est le violoniste italien pionnier et emblématique de l'âge baroque. Il fixe la forme du genre de la sonate d'église pour des générations de musiciens et son influence sera considérable. Cette *Sonate da chiesa* en mi mineur op. 3 no 7 (pour deux violons, violone, et basse continue, Modène, 1689) est représentative de l'équilibre auquel parvient Corelli : Grave, allegro, adagio, allegro sera la structure qui déterminera la forme de toutes les sonates désormais et jusqu'au classicisme. L'invention mélodique, jointe à un sens expressif de l'harmonie, la clarté rythmique au service d'un dynamisme efficace rendent la musique de Corelli à la fois simple et profonde. Oleguer Aymamí a transcrit cette *Sonate* pour le violoncelle à cinq cordes et la viole de gambe. Ce violoncelle ténor a

le même accord de ses quatre cordes aigües (mi-la-ré-sol) que le violon, une octave plus bas. La transcription anonyme des sonates de l'op. 5 de Corelli pour viole de gambe, transcription d'époque, l'a encouragé dans cette démarche. Comme pour la voix humaine, la transposition du registre soprano au registre ténor était courante alors.

Un autre violoniste, influent s'il en fut, est **Antonio Vivaldi** (1678-1741). Dans l'immense production instrumentale, cette *Sonate* pour violoncelle et basse continue RV. 42 en sol mineur témoigne des possibilités de l'instrument. On ne dispose que d'une source manuscrite de cette *Sonate* : la collection du violoncelliste amateur qu'était le comte de Schönborn au château de Wiesentheid en Bavière. Ce manuscrit témoigne de l'essor de l'instrument dans les cercles amateurs aristocratiques. Le discours, très expressif dans les mouvements lents, capable d'ornements fleuris, mais sans recours aux doubles cordes, sert admirablement l'onirisme que Vivaldi affectionne. Virtuose à la manière du violon dans les mouvements rapides, le violoncelle convient bien à l'écriture exubérante de Vivaldi qui fit beaucoup pour l'émancipation de l'instrument, plutôt cantonné jusqu'alors au rôle d'accompagnement qu'est la basse.

Publié par **Jean Barrière** à Paris en 1739, à son retour de Rome, le *Troisième livre des Sonates pour le violoncelle* offre un exemple frappant de l'évolution du style français vers le style italien. Dans sa *Sonate* en Si bémol majeur, on est tout de suite frappé par la clarté trouvée dans la ligne mélodique, sans ornements, sans doubles cordes. La ligne de basse a elle aussi considérablement évolué, se limitant au rôle de basse harmonique, sans entrer en réponse directe avec la mélodie. Dans les mouvements

rapides, la volubilité du discours est maintenant au service exclusif du violoncelle, sans emprunt à la technique de la viole. Désormais, même en France, l'instrument peut suivre sa route indépendamment, avec le succès que l'on sait.

*

Cet enregistrement met en scène le dialogue de la viole de gambe et du violoncelle. Soulignons que la rencontre des deux instruments est un geste contemporain. L'iconographie du XVIII^e siècle est à ce sujet remarquablement muette et le répertoire pour les deux instruments conjoints inexistant. Ils sont restés distincts dans leurs environnements respectifs. Mais les mettre ici en présence, les placer l'un à côté de l'autre permet de retracer en condensé la lutte d'influence intense qu'ils se sont livrée. La résurrection de la viole de gambe et la distance historique nous offrent aujourd'hui la possibilité de ce nouveau dialogue. Les styles français et italien, longtemps frères ennemis, se rencontrent et témoignent de la fécondité qu'ils se sont apportée mutuellement. Les valeurs les plus précieuses de la culture ne sont-elles pas l'influence, l'échange, l'ensemencement, le dialogue ?

Renaud Bouvier



Hadrien Jourdan, Cecilia Knudtsen, Oleguer Aymamí Busqué



Dialogue

Dialogue, that beautiful word. Dialogue, a practice which is tragically being lost these days. Dialogue evokes discussion, exchange, the intimacy of tête-à-tête conversations, or even the *Dialogues of Plato* in which the truth emerges from the interaction of two different points of view. Here, the two protagonists are the French and the Italian music styles of the late 17th to early 18th centuries, expressed through two instruments: the viola da gamba and the cello. Were it not for the fact that competition is not the aim here, this recording could have been titled *Duels*, in reference to the practice of virtuoso competitions between two instrumentalists or composers common in the 17th and 18th centuries. Both Esmé de Vries and Oleguer Aymamí play the cello and the viola da gamba. And they play their two instruments with the same passion for each, not preferring one over the other.

The dialogues on this recording take place at two crossroads. First the rivalry in France between two styles (or tastes), the Italian and French styles. And second, the struggle for the survival of the viola da gamba in the face of “the pretensions of the cello¹”. From the end of the 16th century and throughout the 17th century, Italian music gradually influenced the music of all of Europe. The great Italian innovators - led by Monteverdi - their operas, their writings and their instrumental techniques spread far and wide, first to the Germany states and then to Paris.

In France, under the reign of Louis XIV, the composer Jean-Baptiste Lully (an Italian at birth!) was at the forefront of consolidating the great French national style for the pleasure of the Sun King. Despite this, the Italian style gained ground and gradually became fashionable. With its leaping and masterful melodic simplicity, its clear

¹ Hubert Le Blanc : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, Amsterdam, Pierre Motier, 1740.

harmonic discourse, the Italian style shook up the more solemn, ornate and evocative French style of the day. Little by little, the Italian style permeated French music by virtue of its most emblematic instrument, the violin, played by a growing number of Italian composers. It was around the 1650s, in the living room of Abbot Nicolas Mathieu, parish priest of Saint-André-des-Arcs in Paris, that Italian violin sonatas first penetrated France, notably Corelli's trios. Was this where the 17-year-old François Couperin got his first taste of this music? In any case, he took the pseudonym Francesco Cuperino to publish a *Sonata*, knowing well the reticence of his contemporaries toward the latest Italian trends. Playfully, he renamed and Frenchified this *Sonade* [sic] «La Française» in the collection *Nations* (1726). In his *Goûts réunis* (1724), he sought to mediate this rivalry by writing music that blended the two styles.

At the same time, the viola da gamba, typically an instrument of the nobility and of French style and an instrument that evolved considerably in France between the middle of the 17th century and the beginning of the 18th century, gradually gave way to the cello, which had come from Italy and had a much more powerful sound. The viola da gamba, with its 7 strings (in France), frets and lower string tension, was designed above all to be able to support the melody by playing accompanying chords. The cello, with its strings reduced to 4 and its more robust construction, withstands greater tension, giving it a fuller sound which favours the simple bass line. But for this evolution, this supplanting, to have taken place, it was first necessary for the French court and nobility to adopt the violin family, which until then had been associated with popular music and dance. Little by little, "people of status" began to take up the violin and cello.

At court, at the opera or in the cities, music was attracting larger crowds, bigger music halls were constructed and a more powerful and louder sound was required. Roles became more distinctly defined with a clearer bass line underlying a more profiled melody, while the harpsichord was entrusted with the harmony. All the dimensions that the viola da gamba of the past had fulfilled on its own were supplanted by the new musical demands of the time and the construction of the viola da gamba left it suited mainly for small groups of musicians in intimate settings.

*

The *Arabesque* that initiates these dialogues immediately reveals their complexity. **Marin Marais** (1656-1728), the undisputed master of the viola da gamba in France and a musician of the *Chambre du Roi et de l'Opéra* for over 40 years, published his *Quatrième Livre de Viole* in 1717. Included in this masterpiece is the strange title : *La Suite d'un Goût Etranger* (*The Suite of a Foreign Taste*). This suite consists of 33 pieces, an extravagant length, three times longer than the rest of his suites. From what foreign land does it derive its taste and style? Are the titles of his dances, «Marche tartare» (Tartar March), «La Tartarine» (a female name), «L'Américaine» (The American), «La fleselle» (the name of a village), there to lead us astray? One can undoubtedly hear the strangeness suggested in other titles: «Le tourbillon» (The Whirlwind), «Le labyrinthe» (The Labyrinth), «La tourneuse» (The Lathe Worker), «La bizarre» (The Strange), «La singulière» (The Singular), titles which leave us even more lost. Using humour (common in french titles) is Marais suggesting the ridiculousness of enrolling under the banner of a single nation style? «La caustique» (The caustic), «L'asmatique» (The Asmatic), «La sauterelle» (The Grasshopper), «Le

badinage» (The Banter) seem to invite us to so enlist. Thus, in «L'Arabesque», for example, which has nothing Arab about it and instead the flowery, poetic and metrical language of the French composers, Italy is evoked by the bariolages and arabesques of the rather violinistic melody.

Louis de Caix D'Hervelois (1677-1759), most probably a pupil of Marin Marais, devoted his life as a composer to the viola da gamba. Having written 460 pieces for the viola da gamba, he ranks just after Marais in terms of the volume of the pieces he wrote for the instrument. He kept up with changing tastes, publishing numerous pieces for the pardessus de viole. He simplified these pieces so that they could also be played by other melodic instruments such as the flute. His *Livre Second* (Paris, 1719) speaks directly of Italy with such titles as «La Florentine», «L'Italienne» and «Caprice». These melodic pieces nevertheless reflect the typical French style with its many embellishments, ornaments, trills and port de voix. The style is light and bouncy, reminiscent of popular Italian dances (La Florentine, L'Italienne) or the more solemn, the Caprice. But this Caprice is not a typical *capriccio libre* of the Italian style but rather a rigorous *overture à la française* with its typically majestic first part in a dotted rhythm, and a faster and more playful second part.

Jean (-Baptiste) Barrière (1707- 1747), a cellist and composer born in Bordeaux and a member of the Paris Opéra orchestra, composed four books of works for his instrument. They reveal his gradual blending with the Italian style. *Le premier Livre* (Paris, 1733) of sonatas for the cello, which contains the *Sonata in G minor*, is written as if it is for the viola da gamba. It has the ornamentation, the flights into the high register of the instrument, and the double stops, typical of the viola da gamba. Its bass, which at times closely imitates the melody gives the impression of the

simultaneous use of multiple strings as was common with the viola da gamba. Later, a trip to Rome between 1736 and 1739 brought Jean Barrière into even closer contact with Italian composers and styles.

The case of **Francesco Geminiani** (1687-1762) exemplifies the dialogue between cultures and styles. This Italian violin virtuoso, a pupil of Corelli and a composer based mainly in Lucca and Naples, went to England in 1714, where he introduced composers to the Italian musical styles. After a long stay in Paris and frequent visits to Dublin, he settled permanently in London in 1755. He was a prolific composer for the violin and arranged many of his works for other instruments, changing them into *concerti grossi* or adapting them for the harpsichord for example. Such is the case with the two movements «Tendrement» and «Vivement» in *Pièces de clavecin, Tirées des differens Ouvrages de M. F. Geminiani, adaptées par luy même à cet Instrument*, London, 1743. This is a transcription of the first two movements of the *Sonata op. 4, no V, pour violin and basso continuo* (London, 1739). Here there are multiple dialogues: between the composer and himself through his transcription, between the violin and the harpsichord, and also between languages (andante becomes tendrement and presto, vivement), between the French style of Tendrement and the very Italian character of Vivement, and finally between cultures, as the work was intended for a London audience.

François Couperin (1668-1733) is the harpsicord composer on this programme. As said earlier, Couperin got a first surprising taste of Italian music early on through Corelli's work. His collection of *Gouts réunis* was published in Paris in 1724, after *Les Concerts Royaux* (1722), and was intended, as its title suggests, to bring together the French and Italian styles, which were at that time in sharp opposition. The work

ends with an *Apothéose de Corelli*, a grandiose tribute to the master who had had such a profound impact on him. The different Concerts for various instruments that make up the collection are in fact suites of a rather French form: they are dance suites. But the 12th concert, in four movements, is typical of Corelli sonatas. It alternates between French colours in the slow movements and more Italian ones in the fast movements. Does the «pointé-coulé» evoke the uneven and supple rhythm of French music, or rather the seamless stitching that joins the two styles together? Probably a bit of both. Would the «badinage» be more Italian? Its very French ornamentation is a sign of inter-mixing. In the movement «lentement ; et patétiquement», one hesitates between the French-style ornamentation and the Italian-style diminutions. This duo of viola da gambas converses in equal voices, responding to each other in imitation and overdone ornamentation. And finally, the movement «gracieusement ; et légèrement» is the most Italian of the four movements. The strong French accent of its ornaments, however, keeps it in tune with the rest of the repertoire.

Arcangelo Corelli (1653-1713) was a pioneering and influential Italian violinist of the Baroque period. It was he who established form of the church sonata genre which was subsequently followed by generations of musicians. The *Sonata da chiesa in E minor, Op. 3 No. 7* (for two violins, violone and basso continuo, Modena, 1689) is representative of the balance Corelli achieved: Grave, allegro, adagio, allegro was the structure that determined the form of all sonatas from then on, right through to Classicism. Corelli's music is at the same time simple and profound. His use of melodic invention, expressive harmony, and rhythmic clarity brings a new dynamism to the music. Oleguer Aymamí has transcribed this Sonata for the five-string cello and viola da gamba. This tenor cello has the same tuning for its four high

strings (E-A-D-G) as the violin, but one octave lower. The anonymous transcription of Corelli's Op. 5 sonatas for viola da gamba, done in the past, encouraged Oleguer Aymamí in his approach to the transcription. As with the human voice, transposing the soprano register to the tenor register was common practice at the time.

Another influential violinist was **Antonio Vivaldi** (1678-1741). Among his immense collection of instrumental works, this *Sonata for cello and basso continuo RV 42 in G minor* testifies to the violins potential. There exists only one manuscript source of this Sonata: the collection of the amateur cellist Count Schönborn at Wiesentheid Castle in Bavaria. This manuscript bears witness to the rise of the instrument in aristocratic amateur circles. The musical discourse, highly expressive in the slow movements with flowery ornamentation, but without turning to the use of double stops, admirably serves the dreamlike mood that Vivaldi was so fond of. Virtuoso in the manner of the violin, in the fast movements, the cello is well suited to the exuberant writing of Vivaldi, who did so much to emancipate the cello from its former role as bass accompaniment.

Published by **Jean Barrière** in Paris in 1739 on his return from Rome, the *Troisième Livre des Sonates pour le violoncelle* is a striking example of the evolution from the French style toward the Italian style. In his *Sonata in B-flat major*, one is immediately struck by the clarity of melody, with no ornamentation or double stops. The bass line has also evolved considerably, limiting itself to the role of harmonic bass, without entering into a direct response to the melody. In the fast movements, the volubility of the musical discourse is now exclusively at the service of the cello, without borrowing the techniques of the viola da gamba. Now, even in France, the cello can go its own way, with the success we all know.

This recording features a dialogue between the viola da gamba and the cello. The meeting of the two instruments is a contemporary idea. Eighteenth-century iconography in paintings is remarkably silent on the subject of viola da gamba and cello playing together, and a repertoire for the two instruments is non-existent. The viola da gamba and the cello lived separately in their respective environments. Bringing them together here, placing them side by side, allows us to retrace in a condensed form the intense rivalry for influence in which they were engaged. The resurrection of the viola da gamba, together with historical distance, offers us the opportunity for this new dialogue. The French and Italian styles, long enemy brothers, now meet and bear witness to the many gifts that they have brought to each other. Influence, exchange, cross-fertilisation and dialogue. Aren't these the most precious values of culture?

Renaud Bouvier

English translation Mary Werntz





Esmé de Vries et l'ensemble *Art of Nature*

Art of Nature est né d'une envie de créer, communiquer, échanger, partager et nourrir les liens musicaux et humains avec plusieurs musiciens proches. Chaque projet donne l'occasion d'explorer les espaces où se rencontrent ce qui nous touche visuellement dans la nature qui nous entoure, et ce qui nous fait vibrer par les ondes musicales à travers des cordes en boyau. Esmé de Vries cherche à transmettre ces valeurs profondes en concert (parfois en pleine nature) et par ses enregistrements (*Bach am Bach*, 2023 et *Dialoguer*, 2024).

Son chemin musical a été inspiré principalement par son professeur Bruno Cocset avec qui elle a fait un master en violoncelle baroque et le luthier Charles Riché dont elle joue une viole et un violoncelle. Avec Guido Balestracci elle a fait un master de viole de gambe.

Membre du *Amsterdam Baroque Orchestra* elle joue sur les grandes scènes du monde. Elle enseigne le violoncelle et la viole car c'est du partage de nos connaissances et nos expériences que naît la richesse de la vie.

Esmé de Vries and the ensemble *Art of Nature*

Art of Nature was born out of a desire to create, communicate, exchange, share and nurture musical and human links between several close musician friends. Each project of the ensemble is an opportunity to explore the confluence of what we experience visually in nature and what touches us in the vibration of the gut strings. Esmé de Vries seeks to convey these profound experiences in concerts (sometimes outside in nature) and through her recordings (*Bach am Bach*, 2023 and *Dialoguer*, 2024).

Esmé's musical career has been inspired by her teacher, Bruno Cocset, under whose direction she completed her master's degree in baroque cello, and by the luthier, Charles Riché, whose viola da gamba and cello she plays. She completed her master's degree in viola da gamba with Guido Balestracci.

Esmé is a member of the *Amsterdam Baroque Orchestra* and plays at the great concert halls of the world. She teaches cello and viola da gamba because the richness of life comes from the sharing of our knowledge and experiences.

Oleguer Aymamí Busqué

Né à Sabadell et formé à l'*Escolania de Montserrat* sous la direction du Père Ireneu Segarra, Oleguer a suivi des études supérieures de violoncelle à l'ESMUC (Haute École de Musique de Barcelone) avec Damián Martínez, ainsi que des Masters de violoncelle baroque avec Bruno Cocset et de direction d'orchestre avec Laurent Gay, et de direction de chœur avec Celso Antunes à la *Haute École de Musique de Genève*. Parallèlement, il a commencé à jouer de la viole de gambe avec Guido Balestracci.

Son activité musicale couvre un répertoire très varié allant de la musique ancienne à la musique contemporaine, moderne et improvisée, se produisant en soliste, avec des groupes de musique de chambre et des orchestres renommés tels que *Le Concert d'Astrée*, *Cappella Mediterranea*, *Gli Angeli Genève*, *Le Concert des Nations*, *Acadèmia 1750*, *Orquesta Barroca de Sevilla* ou l'*Orquestra del Gran Teatre del Liceu*, avec lesquels il se produit dans les meilleures salles de concerts d'Europe et d'Amérique latine et enregistre pour divers labels discographiques.

Il est professeur de violoncelle historique et de musique de chambre à l'ESMUC et à l'*Aula de Música Antiga du Conservatoire de Musique Isaac Albéniz de la Diputació de Girona*, et chef invité de différentes formations et orchestres. Il travaille régulièrement en tant que directeur musical assistant au *Gran Teatre del Liceu* et est directeur artistique du projet personnel *Ensemble Exclamatio*.

Oleguer Aymamí Busqué

Oleguer Aymamí was born in Sabadell and trained at the *Escolania de Montserrat* under Father Ireneu Segarra. He studied cello with Damián Martínez at the *ESMUC* (Escola Superior de Musica de Catalunya in Barcelona), and took baroque cello courses for his Master's degree with Bruno Cocset. Additionally, he studied orchestral conducting with Laurent Gay and choral conducting with Celso Antunes at the *Haute École de Musique* in Geneva. At the same time, he began playing the viola da gamba with Guido Ballestracci.

His musical repertoire is very varied, ranging from early music to contemporary, modern and improvised music, performing as a soloist, with chamber music groups and renowned orchestras, including *Le Concert d'Astrée*, *Cappella Mediterranea*, *Gli Angeli Genève*, *Le Concert des Nations*, *Vespres d'Arnadí*, *Acadèmia 1750*, *Orquestra Barroca de Sevilla* and the *Orquestra del Gran Teatre del Liceu*. He performs in the finest concert halls of Europe and Latin America and records for a various record labels.

He teaches baroque cello and chamber music at the *ESMUC* and at the *Aula de Música Antiga of the Conservatori de Musica Isaac Albéniz de la Diputació de Girona*, and is guest conductor of various ensembles and orchestras. He regularly works as Assistant Musical Director at the *Gran Teatre del Liceu* and is the Artistic Director of *Ensemble Exclamatio*.

Hadrien Jourdan

Hadrien Jourdan se passionne depuis son plus jeune âge pour une multitude de centres d'intérêt, passant de l'astronomie à la chimie, de la menuiserie à la mécanique de précision, des feux d'artifice aux langages informatiques de bas niveau et leurs failles, de la calligraphie chinoise aux enduits anciens, du tantrisme non duel à l'exploration de la conscience, tout en restant inconditionnellement fidèle à l'orgue et au clavecin.

Il sera lauréat de plusieurs concours prestigieux, réalisera plusieurs disques dont certains éveilleront un intérêt et des commentaires exaltés de la presse. Il transmet sa passion avec engagement au sein de la *Haute Ecole de musique de Genève*.

Puis, entrevoyant la quête indicible et sous-jacente à toutes ces activités, il tend à s'établir dans un non-état où écrire des pseudo-biographies serait définitivement illusoire.

Hadrien Jourdan

From an early age, Hadrien Jourdan has been passionate about multiple domains, from astronomy to chemistry, from carpentry to precision mechanics, from fireworks to low-level computer languages and their flaws, from Chinese calligraphy to ancient plasterwork, from non-dual Tantra to the exploration of consciousness, all the while remaining unconditionally faithful to the harpsichord and the organ.

He is the winner of several prestigious competitions, and has made recordings, some receiving rave reviews in the press. He passes on his passion through his engagement at the *Haute Ecole de Musique* in Geneva.

Then, glimpsing the underlying and undescrivable quest behind all of these activities, Hadrien tends to settle into a state of non-being wherein the writing of pseudo-biographies is definitely illusory.

Cecilia Knudtsen

Passionnée, curieuse, Cecilia aime faire sonner un instrument à cordes frottées. D'origine argentine elle a étudié la viole de gambe au *Centre de musique Ancienne de Genève* et le violone à la *Schola Cantorum Basiliensis*. Des concerts et des enregistrements avec différents ensembles animent son chemin musical et nourrissent son esprit.

Une pensée, une amitié...

Point de rencontre, l'archet sur la corde, pensée devenue geste sonore...

Derrière cette rencontre, une autre rencontre...

Celle du musicien et du luthier, co-équipiers précieux, qui donne forme à la pensée, à l'instrument de musique...

Cecilia enseigne la viole de gambe au *Conservatoire populaire de Genève* et la didactique de la viole de gambe et la pratique d'ensemble à la *Haute école de musique de Genève*. Être « in the flow »... est essentiel pour elle. Cecilia est aussi praticienne et formatrice de *Coordination Respiratoire MDH*.

Cecilia Knudtsen

Passionate and curious, Cecilia loves to make music with a bowed string instrument. Originally from Argentina, she studied the viola da gamba at the *Centre de Musique Ancienne* in Geneva and the violone at the *Schola Cantorum Basiliensis*. Concerts and recordings with various ensembles have animated her musical career and nourished her spirit.

A thought, a friendship...

A meeting point, the bow on the string, a thought turned into an acoustic gesture..
Behind this encounter, another encounter...

That of the musician and the luthier, precious teammates giving shape to the thought, to the musical instrument...

Cecilia teaches viola da gamba at the *Conservatoire Populaire de Genève* as well as pedagogy and ensemble practice at the *Haute École de Musique* in Geneva. Being “in the flow...” is essential for Cecilia. She is also a practitioner and trainer of *MDH breathing coordination*.



Esmé de Vries, Oleguer Aymamí Busqué



Les instruments

Viole de gambe à 7 cordes d'après Collichon (1700)

Charles Riché, 2011

violoncelle d'après Gasparo da Salò (1600)

Charles Riché, 1999

Violoncelle d'après STRAD BATTÀ (1714)

Charles Riché, 2013

Viole de gambe à 7 cordes, d'après E.Lewis (1687)

Charles Riché, 2022

(avec remerciement à Cecilia Knudtsen pour le prêt de sa viole)

Violoncelle du XVIIIe siècle monté à 5 cordes

Luthier: Babriello

Clavecin

Copie par Barthélémy Formentelli d'un

clavecin d'Antoine Vater, 2001

Violone en Sol inspiré de G.P. Maggini

Federico Löwenberger, Genova, 2010

Enregistré au Temple de Savagnier (Suisse, NE)
en mai 2024

Prise de son et montage

Marie Delorme

Texte

Renaud Bouvier

Traduction anglaise

Mary Werntz

Graphisme et photos de couverture

Jean-Denis Borel

Ensemble *Art of Nature*

www.art-of-nature.ch

GALLO CD - 1720



CD-1720