

Gaultier  
APOLLON ORATEUR

ANTHONY BAILES — lute





# APOLLON ORATEUR

SEVENTEENTH-CENTURY FRENCH LUTE MUSIC BY DENIS AND ENNEMOND GAULTIER  
FRANZÖSISCHE LAUTENMUSIK DES 17. JAHRHUNDERTS VON DENIS UND ENNEMOND GAULTIER  
MUSIQUE FRANÇAISE DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE POUR LUTH DE DENIS ET ENNEMOND GAULTIER

## DENIS GAULTIER (1603 – 1672) *Pièces en sol majeur*

- |                                      |      |
|--------------------------------------|------|
| 1. Prélude                           | 1:40 |
| 2. Pavane ou Tombeau de Mr. Raquette | 6:36 |
| 3. Courante et Double                | 1:27 |
| 4. Courante                          | 1:46 |
| 5. Courante et Double                | 1:27 |
| 6. Gigue                             | 1:35 |
| 7. Sarabande                         | 4:16 |

## DENIS GAULTIER *Pièces en la mineur*

- |                                    |      |
|------------------------------------|------|
| 8. Prélude                         | 1:18 |
| 9. Pavane                          | 4:38 |
| 10. Courante et Double             | 1:52 |
| 11. Allemande (Tombeau de Lenclos) | 3:22 |
| 12. Sarabande                      | 2:18 |
| 13. Sarabande                      | 1:41 |

ENNEMOND GAULTIER (1575 – 1651)

14. Chaconne (do majeur) 2:47

DENIS GAULTIER *Pièces en fa majeur*

15. Appolon Orateur 2:11

16. Courante 1:17

17. Courante et Double 2:19

18. Sarabande, Diane au Bois 3:41

19. Canarie 2:11

ENNEMOND GAULTIER

20. Chaconne (fa majeur) 4:35

DENIS GAULTIER *Pièces en si mineur*

21. Prélude 2:01

22. Allemande grave (Tombeau de Gautier par luy mesme) 4:25

23. Courante 1:23

24. Courante 2:02

25. Sarabande 3:00

TOTAL 65:59

ANTHONY BAILES

*Lute by Gregori Ferdinand Wenger, Augsburg 1722  
(restored by Paul Thomson, Bristol 2005)*

ANTHONY BAILES first studied guitar, through which he developed a love of lute music. A chance meeting with Diana Poulton resulted in buying a lute and studying with her. In 1971 he was awarded a grant by the Arts Council of Great Britain to further his studies with Eugen Dombois at the Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland. Since completing his studies he has toured Europe playing at most major festivals. Of his various recordings, several are considered "milestones" and his interpretations of seventeenth century French and German music are particularly esteemed and have been awarded several prizes. Besides performing and teaching, Anthony Bailes has published music editions and monographs on the lute and its music.

ANTHONY BAILES studierte zunächst Gitarre und entwickelte dabei eine Liebe zur Lautenmusik. Eine Begegnung mit Diana Poulton veranlasste ihn, eine Laute zu kaufen und bei ihr zu studieren. 1971 erhielt er ein Stipendium des Kunstrates von Großbritannien für ein weiterführendes Studium bei Eugen Dombois an der Schola Cantorum Basiliensis in der Schweiz. Seit dem Ende seiner Studien hat er in Europa auf allen wichtigen Festivals konzertiert. Einige seiner Einspielungen wurden von der Kritik als »Meilensteine« gefeiert. Seine Interpretationen der deutschen und französischen Musik des 17. Jahrhunderts sind besonders geschätzt und mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet worden. Neben seiner Konzert- und Unterrichtstätigkeit hat Anthony Bailes Musikausgaben besorgt und Monographien über die Laute und ihr Repertoire veröffentlicht.

ANTHONY BAILES étudie d'abord la guitare, ce qui lui permet de découvrir la musique pour luth. Sa rencontre avec Diana Poulton le pousse à acheter un luth et à en entreprendre l'étude avec elle. En 1971, il obtient une bourse du Conseil des Arts de Grande-Bretagne pour poursuivre ses études avec Eugen Dombois à la Schola Cantorum Basiliensis en Suisse. Depuis la fin de ses études, il s'est produit en Europe dans la plupart des festivals les plus importants. Plusieurs de ses enregistrements sont considérés comme des événements, ses interprétations de la musique française et allemande du XVII<sup>e</sup> siècle sont particulièrement appréciées et ont obtenu différents prix. Outre ses activités d'interprète et d'enseignant, Anthony Bailes a réalisé des éditions de partitions et publié des monographies sur le luth et sa musique.





## APOLLON ORATEUR

"*Appolon reuestu de l'humanité de Gaultier desploye icy tous les tresors de son bien dire et par la force de ses charmes fait que ses auditeurs deuiennent oreilles.*" ("Apollo, clad in the human form of Gaultier, displays here all the richness of his eloquence and by the power of his charms makes his listeners all ears." – Commentary to *Apollon Orateur* from the lute manuscript entitled *La Rhétorique des Dieux*.)

That Denis Gaultier should be considered the vessel through which the deity Apollo could channel his art might seem an act of *lèse-majesté*, for it was this god that served as the emblem of Louis XIV; an association begun on the day of his birth, when the appearance of the sun from behind a cloud was used as a portent to publicize the event. This same symbol was integrated into Louis' coronation festivities and the *Ballet de la Nuit* (1653), in which the young king, wearing a dazzling golden costume, appeared as the rising sun. Thus it became indelibly linked with the monarch, spawning the cult of the "Sun King", a union which reached its apotheosis when the motif was woven into the architecture of the palace and gardens of Versailles. But let us return to the quote above. The association of Gaultier with Apollo is not as audacious as it might at first appear, for Gaultier is not portrayed as an incarnation of this god, only the garb with which he is attired. Moreover, Apollo appears here in his role as the god of

music, fine arts and eloquence, not the sun deity. One might even argue that the figure of Apollo should be read as an extension of Louis, and that it is he who is using Gaultier to communicate his art. A noble thought indeed and, if true, a great honour for our lutenist. Whatever the explanation, the text demonstrates clearly that Denis Gaultier was held in great esteem; indeed, for many he was the embodiment of genius on the lute, the *nonpareil*, and one of the very few capable of "speaking" to his listeners.

The themes, eloquence, oratory and rhetoric pervade the manuscript from which this passage is taken and its very title declares it to be, *La Rhétorique des Dieux*. This sumptuous book, conceived as a lasting monument to Gaultier's art, was created by a group of artists working under the auspices of Anne-Achille de Chambré, *conseiller du roi et payeur de la gendarmerie de France* (the king's counselor and paymaster of the gendarmerie of France) who was most likely the project's instigator. Bound in black shagreen decorated with silver ornaments and two lyre-shaped clasps, it contains fifty-four compositions by Gaultier, interspersed with ink-wash drawings by Abraham Bosse depicting human activities inspired by the modes. A further illustration by Robert Nanteuil after a drawing by Eustache Le Sueur occurs at the beginning of the book and shows Apollo receiving portraits of Denis Gaultier and his pupil, Anne de Chambré (Anne-Achille's daughter) from Minerve. The association with the god Apollo thereby having been established, it is confirmed in

ensuing sonnets by Harrault and Gauquelin. There then follows an introductory text, "*pour l'intelligence du livre*", which informs us of the book's purpose, namely, to gather together "*les plus belles pièces de Luth de l'Illustre Gaultier*". That these pieces should have survived to the present day, however, is due to the volume's lavish decoration rather than their musical beauty which, ironically, had been hidden for centuries by its very notation – lute tablature.

So what sets Denis Gaultier apart from other French lutenists of the seventeenth century that he should merit such attention? At first glance, his compositions seem little different from those of his contemporaries, but further examination reveals a sophistication unparalleled in any other lute music of the period. One is immediately struck by the economy of the writing, in which no note is superfluous and the musical structure reduced to its essence. This minimalist approach is even more apparent in later, published versions which show subtle traces of revision. Such finely-honed reworking requires a practiced ear and thorough knowledge of the lute's resonance and capabilities. Why then was Gaultier able to accomplish what others before him had not? Above all, he had the benefit of building on the work and experience of previous generations of lutenists. In fact, his career could not have started at a more propitious moment; experimentation with lute construction and tunings had all but ceased, and by the middle of the seventeenth century, the instrument had acquired a standard form and

tuning (it was strung with eleven courses of strings and tuned to a chord of d minor). With this firmly established, makers were free to devote their energy to refining the instrument's sound, and players to exploring its tonal possibilities. On this basis, Denis Gaultier was able to exploit the instrument to the full, and in doing so take the art of lute-playing to a realm undreamt of by elder colleagues. His music placed great demands on the lutenist, lute and listener alike for, knowing what could be achieved, Gaultier chose to push the instrument to its limits, and everyone else along with it.

As we do not know if Gaultier was involved in selecting the music for the *Rhétorique des Dieux*, it is impossible to know whether the versions chosen were authorized or not. Certainly they are earlier in style than those of the published collections (which were certainly authorized) and many lack their refinement. This is most readily apparent in pieces common to both sources, for the careful revision found in the printed versions gives them an air of musical sophistication absent in earlier versions.

None of the pieces in F major were included in the printed edition, although several of them do occur in other manuscripts. In fact, only the canarie and the sarabande, *Diane au Bois* are unique to the *Rhétorique des Dieux*. In both pieces Gaultier seems to be moving away from established dance forms (despite retaining the nomenclature), straining the bonds to their limits.

This is particularly noticeable in the sarabande which, in Denis's hands, takes on a rhapsodic character, especially in the extended second half of the piece. His later sarabandes are even further removed from the traditional dance form and incorporate elements of the chaconne and rondeau, as well as extended passages in free form.

Both the pieces in G major and a minor (some of which also occur in the *Rhétorique des Dieux*) were published in Denis Gaultier's *Pièces de Luth*, a beautifully produced collection, engraved in a clear and elegant hand. This is the only volume that Gaultier was ever to see through the press and can therefore be considered authoritative. In his introductory note, Gaultier explains that he felt obliged to publish the music because it had been circulating in a heavily altered form ("*tellement changées et si fort défigurées*") throughout the kingdom and that in the provinces his pieces were hardly recognizable. To combat this, he took pains to see that the printed versions were correctly notated and furnished with detailed fingering, hold (*tenue*) and ornament signs, all of which are explained in the opening address to the reader. As one would expect, the collection contains some of Gaultier's finest music. Curiously, however, there are no pieces in D major and d minor, keys particularly favoured by lutenists of the day as they make full use of the natural resonance of the lute's d minor tuning. The avoidance of these keys in favour of those of G major, a minor and e minor would seem to be deliberate and intended to demonstrate

Denis' skill at drawing out the lute's subtle resonances. This is immediately apparent in the first prelude (in G) of the collection which opens with a single melodic line that seems to invite both player and listener to savour the sound of the instrument and its surrounding acoustic. Here, Gaultier uses a device to which he would return in several of his other preludes (including the two others recorded here): beginning on the tonic, the line ascends through the second and third degrees, then falls to the tonic again before leaping upwards to the fifth. With this simple manoeuvre all the notes of the tonic triad are presented and, as if by magic, the tonality established. Furthermore, as each note is played, a new aspect of the instrument's resonance and its interaction with its surroundings unfolds. This manner of drawing the listener into the music is by no means new, nor is it limited to lute-playing; similar approaches are still used today by oud and sitar players. The ensuing *Tombeau de Mr. Raquette*, which was composed in memory of the organist, Charles Racquet, who had taught Denis Gaultier "*les règles de la composition*" makes use of the pavane form; an apt vehicle for this sombre genre, for the dance was closely associated with grave and learned music. In this case it is particularly well chosen as its formality helps underscore the sober respect that one would expect of a pupil for his master, bringing a quiet dignity to the composition.

Following a series of courantes comes a gigue in common time, reminding us that the dance originated in the British Isles, where it had been known since the



fifteenth century. It was not until the end of the seventeenth century that French and Italian gigues in 3 and compound time became the norm, but in Gaultier's day, the dance was viewed as a foreign import, and thus an exotic novelty. The concluding sarabande, with its seventy-two bars perhaps the longest in the entire repertoire of French lute music, shows a genre in transformation. What starts out as a perfectly normal sarabande soon displays elements traditionally associated with the chaconne, namely couplets and a refrain, but with a new twist: the refrain does not precede the couplets but serves as a close to each. The texture of the piece is also particularly striking and the delicacy of the melody and bass lines is such that, without the carefully constructed rhythmic interweaving of its parts, this fragile composition would almost certainly collapse.

The a minor allemande occurs in the *Rhétorique des Dieux* as, *Tombeau de Monsr. de Lenclos*. Henri de L'Enclos, the dedicatee, held by Mersenne in his *Harmonie Universelle* to be one of the most accomplished lutenists in France, was friend to both Denis Gaultier and his elder cousin, Ennemonde (or "Vieux Gaultier"). An interesting glimpse of their friendship is given by Tallemant des Réaux, in one of his *Historiettes*: "The old Gaultier, that excellent lute player, having retired to a house that he had acquired near Vienne in Dauphiné, L'Enclos went there expressly to see him. 'And how are you?' – 'At your service'. They embrace. They dine and then go for a walk. 'Do you still play the lute?' asks L'Enclos; 'for myself, I have stopped all that

villany'. 'I wouldn't play for anything in the world', replies Gaultier. On returning, L'Enclos spots some lutes. 'They are for the children', says Gaultier, 'they amuse themselves with them; there isn't a decent string on any of them; they are in a pitiful state.' L'Enclos cannot resist taking them in his hands; he finds two that are in tune. 'Hey', he says, 'don't you think that this piece sounds good?' He plays it. To which Gaultier says, 'and what do you think of this one?' And so they played for thirty-six hours, with neither food nor drink."\* As one would expect, Denis Gaultier's tombeau for L'Enclos has a more intimate quality than that for Mr. Racquet. Clearly the sense of personal loss affected Gaultier greatly, inspiring him to create a work of introspection tinged with occasional emotional outpourings.

The b minor pieces are taken from the second and last book of music by Denis Gaultier to be published: *Livre de Tablature/ des Pieces de Luth/ De Mr. Gaultier Sr. de Nèüe/ Et de Mr. Gaultier son Cousin*, a collection which he prepared for publication but, due to his untimely death, was seen through the press by his pupil, Mr. Montarcis. What had probably been intended as a posthumous tribute to his cousin (none of whose compositions had ever been published during his lifetime) along with some of his own works, ended up serving as a monument to both Gaultiers. Did Denis perhaps have a premonition of his impending decease? Certainly the Allemande grave in b minor has the aura of a *memento mori* about it, something which contemporaries were

quick to recognize. In Perrine's *Pièces de Luth en Musique [...] (1680)* it is called *Son Tombeau*, and the Barbe manuscript lists it as *Tombeau de Gautier par luy mesme*; but in the *Livre de Tablature [...]* it is simply an "Allemande grave". Despite its serious nature there is no noticeable sadness, only a noble serenity.

The death of Denis Gaultier was reported briefly in the *Mercure Galant* at the beginning of February 1672; but on the 13<sup>th</sup> of the same month, it carried the following account: "The young marquise who you know and who had begun to play the lute so well, has been in despair for several days. Mr. Gaultier, who taught her, had assured her that in a short while she would be able to play as well as Mademoiselle de Lenclos. These were to be the last words that this great master uttered with the lute in his hands, for on leaving the young marquise's home, he fell ill and has died of this malady. As soon as she heard this news, and not wanting that her lute should survive so great a master, the marquise smashed it into one hundred pieces, resolving never to play again." \*

Denis Gaultier's importance was equalled, and even surpassed, by that of his cousin, Ennemond. Although both were considered to be the most influential lutenists in seventeenth century France, it was Ennemond, Denis's senior by twenty-eight years, who by virtue of his age and fame was considered the supreme authority and best qualified to judge his contemporaries. The Burwell Tutor records that, "Old

Gaultier, who by his excellency was in the prerogative and right to establish a law to all the lute-masters and to censure their several ways of composing and of playing on the lute, spoke gallantly of all the famous masters of his time. He said that Mr. Pinel, Mr. Dubut and Mr. Vincent would have made good fiddlers, because their lessons were airy and might be turned into singing or dancing corants and sarabands. He said that his cousin Gaultier of Paris was fit to go along with a burial; that another cousin of his, English Gaultier, was fit to play in a cabaret because of his thundering way of playing; that Mr. Dufault would have made a good organist because his way is heavy and affects too much the pedantic rules of music; that M. Mercure was fit to lead bears to the market-place and make them dance. He said that Mr. Blancrocher played too well because he played so very fast and made so many flourishes that he thought they spoiled all the lessons. In conclusion he said that Mr. L'Enclos would have made a rare lute-master if he had not been a gentleman born." Ennemond's criticism of Denis (referred to here as Gaultier de Paris) is severe, but it is not without foundation, for his compositions are austere and rarely show any hint of levity or humour. Furthermore, he makes no attempt to pander to popular taste, but strives towards his goal of a new aestheticism in lute music. Thankfully, other commentators saw more in his music and Mary Burwell's teacher found him, "excellent for his composition, and his play extremely polished, and his touching very delicate".

Despite a flirtation with the chaconne form in his sarabandes, Denis Gaultier's oeuvre contains no music which conforms absolutely with this genre. I have therefore included two chaconnes by Ennemond. His style is more accessible, as the C major chaconne clearly shows. For many years the other chaconne, in F major, was only known as a keyboard setting made by Jean-Henry d'Anglebert, but in April of 1973 a lute version was discovered in a seventeenth century lute book which made a dramatic entry into the lute world when it was hurled over the hedge into the porch of Fenton House by a strong-armed postman. His aim being true, the manuscript landed safely and has since become known as the Hender Robartes lute book. Compiled for a young English gentleman during his stay in Paris by the French lute teacher, Mr. Boughaisi, it contains, amongst other things, the only known complete lute version of this piece (the Burwell lute book only quotes the refrain). Though possibly more ornate than Gaultier's original, this version is nevertheless representative of mid-seventeenth century French lute style and, as such, has more validity for lutenists than d'Anglebert's keyboard arrangement, excellent though it is.

As I have already mentioned, the Gaultiers were the most important lute-players of the seventeenth century. Their ideas changed the course of lute-playing and continued to influence its development long after their deaths. Such genius deserves recognition and their place in the history of the French arts was assured

when Titon du Tillet, deeming them worthy of inclusion in his *Parnasse français*, listed them in his 1732 publication as "*excellent joueurs de luth*". It is fitting that their names should appear on this monument dedicated to the glory of French writers and musicians, for it was to be presided over by the figure of Louis XIV in the guise of Apollo. As in life, so in death, the Gaultiers would continue to serve the god of eloquence.

## CONCERNING THE INSTRUMENT

Why perform this music on an old lute? French music, particularly that composed by the Gaultiers, depends on the correct sound in order to achieve its full potential. Various seventeenth century sources are careful to stress the importance of using old instruments, the Burwell lute tutor even going as far to say that "modern lutes – that is, those that are made in our days – they are made only in France and very few are good for anything." A lute was not considered to have reached maturity until it was almost one hundred years old and such instruments, even "pittifull Old, Batter'd, Crack'd Things" (as Thomas Mace described them) were highly prized, often changing hands for large sums of money. According to the scientist Robert Boyle, "ancient musicians and makers declare that some lutes require forty years to bring to their due tone [...] (and) some famous instruments [...] require the space of four score years".



It is therefore a moot point as to whether the lute I use on this recording would have met with the Gaultiers' approval. Though old, it is considerably older than Boyle's recommended eighty years. Would such an instrument have been judged to be past its peak? Indeed, is there a noticeable difference in sound quality between a lute which is eighty years old and one that is two hundred and seventy-six years old? If so, does this constitute an improvement or a deterioration? Alas, such questions must remain unanswered. All we can say is that an old lute is very different from a modern one. Its sound has mellowed and its response to the touch become less immediate, but it will have achieved its "due tone" (as Boyle puts it); moreover, an old instrument has more sustain, particularly in the treble. All of these qualities are beneficial (some might say crucial) to the performance of the repertoire presented here, particularly when the lute is strung in the same manner as it would have been in the seventeenth century. Unfortunately, this confronts us with another unknown, for we still do not know exactly what strings of the period were like. However, we do know that instruments of the period were strung in gut and that overspun bass strings were not in common use until much later. With the help of present-day makers of historical strings, I have attempted to string the lute as I feel is appropriate for this repertoire. Mimmo Peruffo of Aquila Corde Amoniche kindly supplied me with bass strings loaded with metal salts, taking great pains to satisfy my demands; Dan Larsson provided the strings for the

middle register; and Nicholas Baldock of Kathedrale Strings made the strings for the top two courses.

The actual lute used for this recording was made by Gregori Ferdinand Wenger of Augsburg in 1722. Although of a later date than the music of this programme, it is nevertheless representative of a style of lute-building that had remained much the same since the latter part of the seventeenth century. Furthermore, it is one of the few old lutes which is still playable.

Despite suffering some damage and uninformed restoration over the years, most of the original structure has survived intact, thus making the job of restoration easier. Apart from negligible loss to the table and back, only one transverse bar and the bass bar (both of which were relatively easy to reconstruct) were lacking. Finally, the pegbox and bridge (both remnants of a previous and less informed restoration) were replaced. All of this work was carried out by Paul Thomson during the first half of 2005. In its present state the instrument is an eleven-course lute with a string length of seventy-six centimetres. This is in line with that of other German instruments dating from the same period, but does require that a low pitch be adopted. I have therefore decided to tune the instrument one minor third below modern pitch.

*Anthony Bailes*

\* For the original quote, refer to the French translation.

## APOLLON ORATEUR

»Appolon reuestu de l'humanité de Gaultier desploye icy tous les tresors de son bien dire et par la force de ses charmes fait que ses auditeurs deuiennent oreilles.«  
(»Apollon, gekleidet in die menschliche Gestalt von Gaultier, entfaltet hier alle Schätze seiner Eloquenz und zieht mit seiner magischen Kraft alle Zuhörer in seinen Bann.« – Kommentar zu *Apollon Orateur* aus dem Lautenmanuskript *La Rhétorique des Dieux*.)

Dass Denis Gaultier als das göttliche Medium betrachtet werden soll, durch welches Apollon seine Kunst zum Ausdruck bringt, mutet fast wie eine Majestätsbeleidigung an, denn es war dieser Gott, der als das Wahrzeichen Ludwigs XIV. diente. Die Allianz begann am Tage seiner Geburt, als man das Aufscheinen der Sonne hinter einer Wolke als Omen benutzte, um das Ereignis öffentlich zu verkünden. Dasselbe Symbol wurde auch in Ludwigs Krönungsfeierlichkeiten und in das *Ballet de la Nuit* (1653) aufgenommen, in denen der junge König in einem schillernden goldenen Kostüm als die aufgehende Sonne erschien. So wurde es unauslöschlich mit dem Monarchen verbunden und führte zum Kult des »Sonnenkönigs«, der seinen Höhepunkt in der Einbindung des Motivs in die Architektur des Schlosses und der Gärten von Versailles fand. Doch um auf das obige Zitat zurückzukommen: die Verbindung zwischen Gaultier und Apollon ist nicht so kühn, wie sie

vielleicht zunächst scheinen mag. Denn Gaultier ist ja nicht als die Verkörperung des Gottes dargestellt, sondern nur als das Gewand, in das jener gekleidet ist. Überdies erscheint Apollon hier nicht als Sonnengott, sondern in seiner Rolle als Gott der Musik, der schönen Künste und der Kunst der Rede. Man könnte sogar behaupten, dass die Gestalt des Apollon stellvertretend für die Person Ludwigs verstanden werden sollte, welcher seinerseits Gaultier benutzt, um seine Kunst zu vermitteln. Ein wirklich edler Gedanke, und wenn dem so ist, eine große Ehre für unseren Lautenisten. Wie man es auch verstehen mag, das Zitat zeigt deutlich, dass Gaultier über alle Maßen geschätzt wurde. Für viele war er in der Tat der Inbegriff des Lautengenies, der Unvergleichliche – und einer der wenigen, die es vermochten, mit der Musik zu ihren Hörern zu »sprechen«.

Die Themen Beredsamkeit und Rhetorik durchziehen das Manuskript, dem der Kommentar entnommen ist; tatsächlich weist es schon sein Titel als »Redekunst der Götter« (*Rhétorique des Dieux*) aus. Das prächtige Buch, gedacht als ein die Zeiten überdauerndes Monument für Gaultiers Kunst, wurde von mehreren Künstlern geschaffen, die unter der Leitung von Anne-Achille de Chambré, Ratgeber des Königs und Zahlmeister der Gendarmerie Frankreichs, arbeiteten, der dieses Projekt höchstwahrscheinlich in Auftrag gegeben hatte. Das Buch, in schwarzes Chagrinleder gebunden, mit silbernen Ornamenten und zwei als Lyra geformten Schnallen verziert, enthält 54 Kompositionen von Gaultier. Es ist mit

Tuschezeichnungen von Abraham Bosse illustriert, welche den Modi zugeschriebene menschliche Verhaltensweisen darstellen. Eine andere Illustration von Robert Nanteuil am Anfang des Buches nach einer Zeichnung von Eustache Le Sueur zeigt, wie Apollon von Minerva die Porträts von Denis Gaultier und seiner Schülerin Anne de Chambré (der Tochter von Anne-Achille de Chambré) entgegennimmt. So wird die Verbindung zwischen dem Gott Apollon und Denis Gaultier hergestellt und in den sich anschließenden Sonetten von Harrault und Gauquelin gefestigt. Dem folgt ein einführender Text »zum Verständnis des Buches«, der uns über dessen Absicht informiert, nämlich »die schönsten Lautenstücke des berühmten Gaultier« zu vereinen. Doch dass uns diese Stücke heute noch erhalten sind, ist wohl eher der prächtigen Aufmachung des Bandes zu verdanken, als der Schönheit der Musik selbst, welche – Ironie des Schicksals – jahrhundertlang hinter ihrer eigenen Notation, der Lautentabulatur, verborgen geblieben ist.

Was also unterscheidet Gaultier von anderen Lautenisten des 17. Jahrhunderts, dass er eine solche Aufmerksamkeit verdient? Auf den ersten Blick scheinen seine Kompositionen von denen seiner Zeitgenossen wenig verschieden, doch zeigt sich bei genauerer Betrachtung eine Raffinesse, welche in der Lautenmusik dieser Zeit ihresgleichen sucht. Man ist sofort beeindruckt von der Klarheit der Komposition, in der keine Note überflüssig und die musikalische Struktur auf das Wesentliche beschränkt ist. Diese

minimalistische Herangehensweise wird in den späteren, gedruckten Versionen des gleichen Materials noch deutlicher, denn dort kann man sehen, wie subtil die Stücke überarbeitet worden sind. Eine derart feingeschliffene Nachbearbeitung verlangt ein geübtes Ohr und eine eingehende Kenntnis von Klangcharakter und musikalischen Möglichkeiten der Laute. Doch warum war Gaultier imstande etwas zu schaffen, was andere vor ihm nicht erreichen konnten? Vor allem hatte er den Vorteil, auf der Arbeit und Erfahrung vorangegangener Generationen von Lautenisten aufbauen zu können. Tatsächlich hätte seine Karriere zu keinem besseren Zeitpunkt ihren Anfang nehmen können: das Experimentieren an Bauweise und Stimmung der Laute war so gut wie abgeschlossen, und zur Mitte des 17. Jahrhunderts bekam das Instrument eine standardisierte Form und Stimmung, mit elf Saitenchören und auf einen d-Moll-Akkord gestimmt. Diese Festlegung erlaubte den Lautenbauern, sich mit all ihrer Energie dem Verfeinern der Klangqualität zu widmen, während die Musiker die Bandbreite der klanglichen Möglichkeiten erkunden konnten. Dies ermöglichte es Denis Gaultier, das Potential seines Instruments in höchstem Maße auszuschöpfen und so dem Lautenspiel Gefilde zu eröffnen, von denen frühere Lautenisten nicht zu träumen wagten. Seine Musik stellte hohe Anforderungen an den Lautenisten, die Laute und auch an den Hörer, denn mit dem Wissen um das Machbare führte Gaultier das Instrument, und alle anderen mit ihm, bis an die Grenzen.



Wir wissen nicht, ob Gaultier an der Auswahl der Musik für die *Rhétorique des Dieux* beteiligt war. Es ist deshalb unmöglich zu sagen, ob es sich bei den ausgewählten Stücken um autorisierte Versionen handelt oder nicht. Auf jeden Fall sind sie dem Stil nach älter als jene in den gedruckten Sammlungen, die mit Sicherheit autorisiert waren. Vielen fehlt die Raffinesse, was besonders bei den Stücken augenfällig wird, die in beiden Quellen vorkommen: Die sorgfältige Überarbeitung der gedruckten Versionen verleiht ihnen eine Art musikalische Vervollkommnung, die frühere Versionen nicht aufweisen.

Die Stücke in F-Dur (*pièces en fa*) sind in den gedruckten Sammlungen nicht enthalten, jedoch tauchen einige von ihnen in anderen Manuskripten auf. Einzig die Canarie und die Sarabande *Diane au Bois* finden sich ausschließlich in der *Rhétorique des Dieux*. In beiden Stücken scheint sich Gaultier trotz beibehaltener Bezeichnung von den etablierten Tanzformen zu entfernen und ihren Rahmen so weit wie möglich auszureizen. Dies ist besonders auffällig in der Sarabande, welche in Denis' Feder einen rhapsodischen Charakter annimmt, vor allem in der erweiterten zweiten Hälfte des Stückes. Seine späteren Sarabanden bewegen sich sogar noch weiter von der traditionellen Tanzform weg und binden Elemente von Chaconne und Rondeau sowie ausgedehnte Passagen in freier Form mit ein.

Sowohl die G-Dur- als auch die a-Moll-Stücke (von denen einige auch in der *Rhétorique des Dieux*

enthalten sind) wurden in Denis Gaultiers *Pièces de Luth* veröffentlicht, einer wundervoll gestalteten Sammlung, gestochen in einer klaren und eleganten Schrift. Es ist der einzige Band, dessen Drucklegung Gaultier erlebte, und der deshalb als authentisch betrachtet werden kann. In seinem Vorwort erklärt Gaultier, dass er sich verpflichtet gefühlt habe, seine Stücke herauszugeben, da sie überall im Königreich in stark veränderter Form (*»tellement changées et si fort défigurées«*) zirkulierten und sie in den Provinzen kaum noch erkennbar wären. Um diesem Missstand abzu- helfen, machte sich Gaultier die Mühe, darauf zu achten, dass die gedruckten Versionen korrekt notiert und mit präzisiertem Fingersatz sowie Halte- und Verzierungszeichen versehen wurden, welche dem Leser alle in der Vorrede erklärt werden. Wie zu erwarten, enthält die Sammlung einige von Gaultiers feinsten Kompositionen. Seltsamerweise gibt es jedoch keine Stücke in D-Dur oder d-Moll, den von den damaligen Lautenisten besonders bevorzugten Tonarten, da sie die natürliche Resonanz der in d-Moll gestimmten Laute voll ausnutzen. Das Vermeiden dieser Tonarten zugunsten von G-Dur, a-Moll und e-Moll scheint von Gaultier wohl überlegt in der Absicht, sein großes Können darin zu beweisen, die subtilen Resonanzen der Laute zur Geltung zu bringen. Dies ist sofort erkennbar in der einstimmigen Eröffnung des ersten Präludiums der Sammlung (in G-Dur), die Spieler wie Hörer dazu einzuladen scheint, den Klang des Instruments und dessen Wirkung im Raum voll auszukosten. Gaultier benutzt hier einen Kunstgriff,

auf welchen er in einigen seiner anderen Präludien zurückkommen wird (die zwei hier eingespielten inbegriffen): auf dem Grundton beginnend steigt die melodische Linie über die zweite und dritte Stufe an und fällt wieder zurück auf den Grundton, um dann zur fünften Stufe hinaufzuspringen. Durch diese einfache Vorgehensweise sind alle Töne des Tonikadreiklangs erklingen und ganz nebenbei ist die Tonart etabliert. Überdies entfalten sich mit jeder Note neue Aspekte im Klang des Instruments und in dessen Interaktion mit seiner Umgebung. Diese Art und Weise, den Hörer in die Musik hineinzuziehen, ist bei weitem nichts Neues, auch ist sie nicht auf das Lautenspiel begrenzt: ähnliche Herangehensweisen sind heute noch bei Oud- und Sitarspielern üblich. Das folgende *Tombeau de Mr. Raquette* wurde im Gedenken an den Organisten Charles Raquet komponiert, der Denis Gaultier Kompositionsunterricht erteilt hatte. Es hat, passend zu diesem düsteren Genre, die Form einer Pavane, denn dieser Tanz wurde eng mit ernster und gelehrter Musik in Verbindung gebracht. In diesem Fall ist die Wahl besonders gut gelungen, denn diese Form unterstreicht zum einen den zurückhaltenden Respekt, den man von einem Schüler gegenüber seinem Meister erwartet, und bringt zum anderen eine würdevolle Ruhe in die Komposition.

Nach einer Reihe von Couranten folgt eine Gigue im Viervierteltakt, was uns daran erinnert, dass der Tanz ursprünglich von den Britischen Inseln kommt, wo er bereits seit dem 15. Jahrhundert bekannt ist. Erst

zum Ende des 17. Jahrhunderts wurden französische und italienische Gigues in Dreier- und ternären Zweier- oder Vierertakten zur Norm; doch zur Zeit Gaultiers wurde der Tanz noch als ausländischer Import wahrgenommen und somit als exotische Neuheit. Die abschließende Sarabande – mit ihren zweiundsiebzig Takten vielleicht die längste im gesamten Repertoire der französischen Lautenmusik – zeigt uns ein Genre im Umbruch. Was zunächst wie eine ganz normale Sarabande beginnt, entfaltet bald Elemente, die üblicherweise der Chaconne zu eigen sind, nämlich Couplets und einen Refrain, allerdings mit einer neuen Wendung: der Refrain wird den Couplets nicht vorangestellt, sondern folgt ihnen jeweils als eine Art Coda. Die Textur des Stückes ist zudem besonders bemerkenswert: die Melodie und die Basslinien sind so zart gefügt, dass ohne die sorgfältig konstruierte, rhythmische Verwobenheit der Stimmen diese fragile Komposition wahrscheinlich in sich zusammenbrechen würde.

Die Allemande in a-Moll taucht in der *Rhétorique des Dieux* als *Tombeau de Monsr. de Lenclos* auf. Henri de L'Enclos, dem sie gewidmet ist und der von Mersenne in seiner *Harmonie Universelle* als einer der vollendetsten Lautenisten Frankreichs gepriesen wird, war sowohl mit Denis Gaultier als auch mit dessen älteren Cousin Ennemonde (auch »Vieux Gaultier« genannt) befreundet. Einen interessanten Einblick in ihre Freundschaft gibt Tallemant des Réaux in einer seiner *Historiettes*: »Der alte Gaultier,

ein exzellenter Lautenspieler, hatte in der Nähe von Vienne in der Dauphiné ein Haus erworben und sich dorthin zurückgezogen, und L'Enclos kam extra dorthin um ihn zu besuchen. ›Nun, wie geht es dir?‹ – ›Zu deinen Diensten.‹ Sie umarmen sich herzlich, speisen gemeinsam zu Abend und machen sodann einen Spaziergang. ›Spielst du noch Laute? Ich für meinen Teil habe dieses Laster vollkommen aufgegeben‹, sagt L'Enclos zu ihm. ›Ich würde um nichts in der Welt mehr spielen‹, antwortet Gaultier. Bei ihrer Rückkehr sieht L'Enclos einige Lauten. ›Die sind für die Kinder‹, sagt Gaultier, ›sie vergnügen sich damit, es ist keine einzige brauchbare Saite auf ihnen, sie sind in einem erbärmlichen Zustand.‹ L'Enclos kann nicht anders, als sie zur Hand zu nehmen und findet zwei sehr gut gestimmte Lauten. ›He,‹ sagt er, ›findest du dieses Stück nicht schön?‹ Er spielt es und Gaultier antwortet ihm: ›Und dieses hier, was meinst du dazu?‹ Und so spielten sie sechsendreißig Stunden lang, ohne zu essen oder zu trinken.«\* Wie zu erwarten, ist Denis Gaultiers *Tombeau* für L'Enclos intimer als jenes für Mr. Raquet. Der persönliche Verlust ging Gaultier offensichtlich sehr nahe und inspirierte ihn zu einem introvertierten Stück mit gelegentlichen emotionalen Ausbrüchen.

Die h-Moll-Stücke stammen aus der zweiten und letzten von Gaultier herausgegebenen Musiksammlung: *Livre de Tablature/ des Pieces de Luth/ De Mr. Gaultier Sr. de Nèüe/ Et de Mr. Gaultier son Cousin*, welche zwar von ihm noch für den Druck vor-

bereitet, doch infolge seines vorzeitigen Todes von seinem Schüler, Mr. Montarcis, durch den Druck begleitet wurde. Was zusammen mit einigen seiner eigenen Werke vermutlich als posthume Hommage an seinen Cousin geplant war (von dem zu dessen Lebzeiten keine einzige Komposition veröffentlicht worden war), wurde schließlich zu einem Denkmal für beide Gaultiers. Ob Denis wohl eine Ahnung von seinem bevorstehenden Tode hatte? Sicherlich hat die Allemande grave in h-Moll etwas von einem Memento mori, was die Zeitgenossen auch schnell erkannt haben. In Perrines *Pièces de Luth en Musique* (1680) erscheint sie als *Son Tombeau*, und das Barbe-Manuskript verzeichnet das Stück als *Tombeau de Gautier par luy mesme*, doch im *Livre de Tablature* wird das Stück einfach »Allemande grave« genannt. Trotz des ernsten Charakters der Komposition wohnt ihr keine erkennbare Traurigkeit inne, nur eine erhabene Gemütsruhe.

Anfang Februar 1672 erschien im *Mercure Galant* eine kurze Meldung vom Tode Denis Gaultiers, doch am 13. desselben Monats konnte man dort folgenden Bericht lesen: »Die Ihnen wohlbekannte junge Marquise, welche so gut die Laute zu spielen begonnen hatte, ist seit einigen Tagen äußerst verzweifelt. Mr. Gaultier, der sie unterrichtete, hatte versichert, dass sie in kurzer Zeit ebenso gut spielen würde wie Mademoiselle de L'Enclos. Das waren die letzten Worte, die dieser große Meister mit der Laute in der Hand aussprach, denn als er das Haus der jungen Marquise verließ, ereilte ihn die Krankheit, die zu



seinem Tode führte. Kaum hatte die Marquise die Nachricht vernommen, zerschlug sie ihre Laute in hundert Stücke, nicht willens, dass diese einen solch großen Meister überlebe, und entschlossen, nie wieder zu spielen.« \*

Die Bedeutung Denis Gaultiers wurde von der seines Cousins Ennemond möglicherweise noch übertroffen. Obgleich beide als die einflussreichsten Lautenisten im Frankreich des 17. Jahrhunderts galten, betrachtete man den 28 Jahre ältere Ennemond aufgrund seines Alters und seines Ruhmes als die höchste Autorität mit der größten Kompetenz, über seine Zeitgenossen zu urteilen. So ist im *Burwell Tutor* zu lesen: »Der alte Gaultier, dessen Exzellenz ihm Privileg und Recht verliehen hatte, allen Lautenmeistern Vorgaben zu machen und ihre verschiedenen Kompositions- und Spielweisen zu bewerten, äußerte sich höflich zu den berühmten Meistern seiner Zeit. So sagte er, dass Mr. Pinel, Mr. Dubut und Mr. Vincent gute Fiedler abgegeben hätten, denn ihre Stücke seien luftig-leicht, so dass sie sich ohne weiteres als Couranten und Sarabanden zum Singen oder Tanzen eigneten. Er sagte, sein Cousin Gaultier von Paris eigne sich zur Begleitung von Begräbnissen; ein anderer seiner Cousins, der sogenannte Gaultier von England, würde mit seiner polternden Spielweise gut in eine Taverne passen; dass an Mr. Dufault ein guter Organist verloren gegangen sei, denn sein Stil sei schwer und halte sich zu sehr an das pedantische Regelwerk der Musik; und dass Mr. Mercure sehr gut geeignet wäre,

Bären zum Tanz auf den Marktplatz zu führen. Über Mr. Blancrocher sagte er, er spiele zu gut, denn er spiele so schnell und mache so viele Verzierungen, dass er damit alle Stücke verderben würde. Schließlich meinte er, Mr. L'Enclos wäre ein außergewöhnlicher Lautenmeister gewesen, wenn er nicht als Edelmann geboren worden wäre.« \*\* Ennemonds Kritik an Denis (hier Gaultier von Paris genannt) ist streng, doch nicht unbegründet, denn dessen Kompositionen sind nüchtern und zeigen selten einen Anflug von Leichtigkeit oder Humor. Außerdem versuchte er nicht im geringsten, dem Publikumsgeschmack zu entsprechen, sondern verfolgte sein Ziel einer neuen Ästhetik in der Lautenmusik. Glücklicherweise sahen andere Kommentatoren mehr in seiner Musik; so zum Beispiel Mary Burwells Lehrer, der ihn »ausgezeichnet in seinen Kompositionen, sein Spiel äußerst geschliffen und seinen Anschlag sehr sensibel« fand.

Obwohl Gaultier in seinen Sarabanden durchaus mit der Chaconne-Form liebäugelt, findet sich in seinem Werk kein wirkliches Stück dieses Genres. Deshalb habe ich zwei Chaconnes von Ennemond Gaultier mit ins Programm aufgenommen, dessen Stil eingänglicher ist, wie die Chaconne in C-Dur deutlich zeigt. Die F-Dur-Chaconne war über lange Jahre hinweg nur in einer Fassung für Cembalo von Jean-Henry d'Anglebert bekannt, doch im April 1973 entdeckte man eine Lautenversion in einem Lautenbuch des 17. Jahrhunderts. Dieses fand auf aufregende Weise Eingang in die Welt der Lautenmusik, indem es von

einem kräftigen Postboten über die Hecke vor das Portal von Fenton House geworfen wurde! Immerhin am richtigen Bestimmungsort angelangt, landete das Manuskript unbeschädigt und ist seitdem unter dem Namen *Hender Robartes Lautenbuch* bekannt. Zusammengestellt vom französischen Lautenmeister Monsieur Boughaisi für einen jungen englischen Edelmann während dessen Aufenthalt in Paris, enthält es unter anderem die einzige bekannte Lautenversion dieser Chaconne (das Burwell Lautenbuch zitiert nur den Refrain). Obwohl sie vermutlich mehr Verzierungen aufweist als das Gaultiersche Original, ist diese Version durchaus repräsentativ für den französischen Lautenstil der Mitte des 17. Jahrhunderts und somit für den Lautenisten von größerem Wert als d'Angleberts Cembalobearbeitung, so hervorragend diese auch sein mag.

Wie bereits erwähnt, waren die Gaultiers die bedeutendsten Lautenisten des 17. Jahrhunderts. Ihre Ansichten veränderten entscheidend das damalige Lautenspiel und beeinflussten dessen Entwicklung weit über ihren Tod hinaus. Titon du Tillet zollte ihrem Genie die gebührende Anerkennung, indem er sie 1732 in seinen *Parnasse français* aufnahm und als »exzellente Lautenspieler« bezeichnete. Es trifft sich gut, dass dieses dem Ruhm der französischen Dichter und Musiker geweihte Monument eine Statue Ludwigs XIV. in Gestalt des Apollon ziert. So sollten die Gaultiers im Leben wie im Tode dem Gott der Redekunst dienen.

## ÜBER DAS VERWENDETE INSTRUMENT

Warum sollte man diese Musik auf einer alten Laute spielen? Französische Musik und insbesondere die der Gaultiers bedarf des angemessenen Klanges, um ihr volles Potential auszuschöpfen. In verschiedenen Quellen des 17. Jahrhunderts wird eindringlich betont, wie wichtig die Verwendung alter Instrumente ist, wobei das Burwell Lautenbuch sogar so weit geht zu sagen: »moderne Lauten – d.h. jene, welche heutzutage gemacht werden – werden nur in Frankreich gebaut, und nur sehr wenige taugen überhaupt etwas«. Man befand eine Laute erst dann für reif genug, wenn sie nahezu 100 Jahre alt war, und solche Instrumente, selbst »erbärmliche alte, übel zugerichtete, rissige Dinger«, wie Thomas Mace sie beschreibt, standen hoch im Kurs und wurden häufig sehr teuer weiterverkauft. Der Forscher Robert Boyle schreibt dazu: »Alte Musiker und Instrumentenbauer erklären, dass einige Lauten vierzig Jahre brauchen, um ihren vollkommenen Klang zu erreichen [und] einige berühmte Instrumente einen Zeitraum von achtzig Jahren.«

Ob die Laute, die ich für diese Aufnahme verwende, auch Gaultiers Zustimmung gefunden hätte, ist nicht sicher. Sie ist zwar alt, jedoch beträchtlich älter als die von Boyle empfohlenen 80 Jahre. Hätte man von einem solchen Instrument gesagt, es habe seinen Zenit überschritten? Gibt es überhaupt einen wahrnehmbaren Unterschied in der Klangqualität einer 80 Jahre

alten Laute und einer, die 276 Jahre alt ist? Und wenn dem so ist, bedeutet dies eher einen Gewinn oder einen Verlust? Nun, solche Fragen müssen leider unbeantwortet bleiben. Sicher ist nur, dass eine alte Laute ganz anders klingt als eine moderne. Ihr Klang wird weicher geworden und die Ansprache weniger direkt sein, doch wird sie den – wie Boyle es nennt – »vollkommenen Klang« erlangt haben; überdies hat ein altes Instrument eine längere Klangdauer, vor allem im Diskant. All diese Eigenschaften sind von Vorteil (manche würden sagen: entscheidend) für die Interpretation dieses Repertoires, vor allem, wenn die Laute so besaitet ist, wie es im 17. Jahrhundert üblich war. Leider stoßen wir damit auf eine weitere offene Frage, da wir immer noch nicht genau wissen, wie die Saiten zu jener Zeit beschaffen waren. Immerhin wissen wir, dass die damaligen Instrumente mit Darmsaiten bespannt waren, und dass umsponnene Bass-Saiten erst sehr viel später allgemein verwendet wurden. Mit Hilfe von heutigen Herstellern historischer Saiten habe ich versucht, die Laute so zu bespannen, wie ich es dem Repertoire angemessen empfinde. Mimmo Peruffo von Aquila Corde Armoniche hat mich freundlicherweise mit Bass-Saiten ausgestattet, die mit Metallsalzen behandelt sind, und dabei keine Anstrengung gescheut, meinen Ansprüchen gerecht zu werden; Dan Larsson besorgte die Saiten der mittleren Lage; und Nicholas Baldock von Kathedrale Strings stellte die Saiten für die zwei obersten Chöre her.

Die für diese Einspielung verwendete Laute wurde 1722 von Gregori Ferdinand Wenger aus Augsburg gebaut. Obwohl sie jünger ist als die Musik dieses Programms, ist sie dennoch repräsentativ für einen Lautenbaustil, der seit dem Ende des 17. Jahrhunderts nahezu unverändert geblieben ist. Außerdem ist sie eine der wenigen alten Lauten, die noch spielbar sind. Obwohl sie über die Jahre hinweg einige Beschädigungen und nicht fachgerechte Restaurierungen erleiden musste, ist die originale Struktur größtenteils intakt geblieben, was die Restaurationsarbeit vereinfachte. Abgesehen von kleineren Schäden an Decke und Boden fehlten nur ein Querbalken und der Bassbalken, die beide relativ einfach zu rekonstruieren waren. Wirbelkasten und Steg (beides Überbleibsel einer früheren und weniger sachkundigen Restauration) wurden schließlich ersetzt. Diese ganze Arbeit wurde von Paul Thomson in der ersten Hälfte des Jahres 2005 ausgeführt. In seinem jetzigen Zustand ist das Instrument eine elfchörige Laute mit einer Saitenlänge von 76 Zentimetern. Dies entspricht anderen deutschen Instrumenten derselben Epoche, verlangt aber eine tiefere Stimmung. Ich habe deshalb beschlossen, das Instrument eine kleine Terz unter den heutigen modernen Kammerton zu stimmen.

*Anthony Bailes*

*Übersetzung: Franziska Gorgs*

\* Für das Originalzitat siehe französischen Text.

\*\* Für das Originalzitat siehe englischen Text.



## APOLLON ORATEUR

*Appolon reuestu de l'humanité de Gaultier desploye icy tous les tresors de son bien dire et par la force de ses charmes fait que ses auditeurs deuiennent oreilles.* (Commentaire à la pièce *Appolon Orateur* du manuscrit de musique pour luth intitulé *La Rhétorique des Dieux*.)

Que Denis Gaultier soit considéré comme le vecteur par lequel le dieu Apollon canaliserait son art peut sembler un acte de lèse-majesté, car ce dernier était le dieu qui servait d'emblème à Louis XIV ; une association commencée le jour de sa naissance, lorsque l'apparition du soleil derrière un nuage fut utilisée comme un symbole pour annoncer l'événement. Ce même symbole fut intégré dans les festivités du couronnement de Louis et dans le *Ballet de la Nuit* (1653) dans lesquels le jeune roi, portant un costume doré éblouissant, apparut tel le soleil levant. Il devint donc lié de manière indélébile au monarque, engendrant le culte du Roi-Soleil, union qui atteint son apothéose lorsque le motif fut reproduit dans l'architecture du palais et des jardins de Versailles. Mais revenons à la citation précédente. L'association de Gaultier avec Apollon n'est pas aussi audacieuse qu'elle pourrait le paraître au premier abord, puisque Gaultier n'est pas représenté comme une incarnation de ce dieu, mais seulement avec l'habit qui le vêt. De plus, Apollon apparaît ici dans son rôle de dieu de la musique, des beaux-arts et

de l'éloquence, pas dans celui de dieu soleil. On pourrait même soutenir que la figure d'Apollon devrait être vue comme une extension de Louis, et que c'est lui qui utilise Gaultier pour communiquer son art. Une noble pensée en effet et, si elle est vraie, un grand honneur pour notre luthiste. Quelle que soit l'explication, le texte montre clairement que Denis Gaultier était tenu en grande estime ; en effet, il était pour beaucoup l'incarnation du génie du luth, le « nonpareil », et l'un des rares musiciens à « parler » à ses auditeurs.

Les thèmes, l'éloquence, l'art oratoire et la rhétorique s'infiltrèrent dans le manuscrit duquel ce passage est extrait et c'est son propre titre qui le déclare *La Rhétorique des Dieux*. Ce somptueux livre, conçu comme un monument éternel à l'art de Gaultier, fut créé par un groupe d'artistes travaillant sous les auspices de Anne-Achille de Chambré, « conseiller du roi et payeur de la gendarmerie de France », très vraisemblablement l'instigateur du projet. Recouvert de chagrin noir décoré d'ornements en argent et de deux fermoirs en forme de lyre, il contient 54 compositions de Gaultier, émaillées de lavis d'Abraham Bosse dépeignant des activités humaines attribuées aux modes. Une autre illustration de Robert Nanteuil d'après un dessin de Eustache Le Sueur apparaît au début du livre et montre Apollon recevant de Minerve les portraits de Denis Gaultier et de son élève, Anne de Chambré (la fille de Anne-Achille). L'association avec le dieu Apollon ayant dès lors été établie, elle est confirmée dans les sonnets qui suivent par Harrault et Gauquelin.

Suit alors un texte d'introduction, « pour l'intelligence du livre », qui nous informe du propos de l'ouvrage, à savoir rassembler « les plus belles pièces de Luth de l'Illustre Gaultier ». Que ces pièces aient pu survivre jusqu'à nos jours est toutefois à attribuer à sa décoration prodigue plutôt qu'à sa beauté musicale qui, ironiquement, fut dissimulée pendant des siècles par sa propre notation – la tablature de luth.

Qu'est-ce qui distingue Denis Gaultier des autres luthistes français du XVII<sup>e</sup> siècle qui lui ferait mériter une telle attention ? Au premier abord, ses compositions semblent peu différentes de celles de ses contemporains, mais un examen approfondi révèle une sophistication sans pareille dans aucune autre musique pour luth de l'époque. On est immédiatement frappé par l'économie de l'écriture, dans laquelle aucune note n'est superflue, et par la structure musicale réduite à l'essentiel. Cette approche minimaliste est même plus apparente dans des versions publiées plus tard, qui montrent des traces subtiles de révision. Un remodelage aussi fin nécessite une oreille exercée et une profonde connaissance de la résonance du luth et de ses possibilités. Pourquoi donc Gaultier fut-il capable de réaliser ce que d'autres avant lui n'ont pas pu ? Par-dessus tout, il avait l'avantage de bâtir sur le travail et l'expérience des générations précédentes de luthistes. En fait, sa carrière n'aurait pu commencer à un moment plus propice ; l'expérimentation dans la facture du luth et ses accords était pratiquement achevée, et au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle l'instrument avait acquis

une forme et un accord standards (il était monté avec onze chœurs et accordé en ré mineur). Ceci étant fermement établi, les fabricants étaient libres de consacrer leur énergie à l'affinement du son de l'instrument et les musiciens d'explorer ses possibilités sonores. Sur cette base, Denis Gaultier avait la possibilité d'exploiter l'instrument à son maximum et, ce faisant, d'amener l'art du luth à un point jamais imaginé par ses collègues plus âgés. Sa musique était exigeante à la fois pour le luthiste, le luth et l'auditeur car, sachant ce qui pouvait être accompli, Gaultier choisit de pousser l'instrument jusqu'à ses limites, et tout le monde avec lui.

Comme nous ignorons si Gaultier était impliqué dans la sélection de la musique pour la *Rhétorique des Dieux*, il est impossible de savoir si les versions choisies étaient autorisées ou non. Elles sont certainement plus anciennes stylistiquement que celles des collections publiées (certainement autorisées) et beaucoup n'ont pas leur raffinement. Ceci est plus directement apparent dans les pièces communes aux deux sources, car la révision soignée trouvée dans les versions imprimées leur donne un air de sophistication musicale absent des versions plus anciennes.

Les pièces en fa majeur ne faisaient pas partie des collections imprimées, mais plusieurs d'entre elles apparaissent dans d'autres manuscrits. Seules la canarie et la sarabande, *Diane au Bois*, sont spécifiques à *La Rhétorique des Dieux*. Dans ces deux pièces, Gaultier semble s'éloigner des formes de danse établies

– quoiqu'en en gardant la nomenclature –, repoussant les limites jusqu'à l'extrême. Ceci est particulièrement remarquable dans la sarabande qui, sous la plume de Denis, prend un caractère rhapsodique, spécialement dans la longue seconde partie. Ses sarabandes ultérieures sont même plus éloignées encore de la forme de la danse traditionnelle et incorporent des éléments de la chaconne et du rondeau, aussi bien que de longs passages en forme libre.

Les pièces en sol majeur et en la mineur (dont certaines apparaissent aussi dans *La Rhétorique des Dieux*) furent publiées dans les *Pièces de Luth* de Denis Gaultier, une collection de très belle facture, gravée d'une main claire et élégante. C'est le seul volume que Gaultier ait jamais vu sous presse et il peut dès lors être considéré comme faisant autorité. Dans la note d'introduction, Gaultier explique qu'il s'est senti obligé de publier sa musique parce qu'elle circulait sous forme extrêmement altérée (« tellement changées et si fort défigurées ») à travers le royaume et, dans les provinces, ses pièces étaient à peine reconnaissables. Pour contrer ceci, il prit la peine de vérifier que les versions imprimées soient correctement notées et fournies avec doigtés, signes de tenue et d'ornementation, tous expliqués dans l'introduction adressée au lecteur. Comme on pourrait s'y attendre, la collection contient certaines des meilleures pièces de Gaultier. Curieusement, il n'y a pas de pièces en ré majeur ni en ré mineur, tonalités particulièrement appréciées des luthistes de l'époque car faisant un usage complet de la

résonance naturelle du luth accordé en ré mineur. L'évitement de ces tonalités en faveur de celles en sol majeur, la mineur et mi mineur pourrait sembler délibéré et tendant à démontrer les capacités de Denis à mettre en valeur les résonances subtiles du luth. Ceci est immédiatement évident dans le premier prélude (en sol) de la collection qui commence avec une ligne mélodique simple semblant inviter et le musicien et l'auditeur à savourer le son de l'instrument et l'acoustique environnante. Ici, Gaultier utilise un artifice auquel il aura recours dans plusieurs de ses autres préludes (y compris les deux autres enregistrés ici) : commençant à la tonique, la ligne monte à travers les second et troisième degrés, puis redescend à nouveau vers la tonique avant de bondir vers le cinquième degré. Par cette simple manœuvre, toutes les notes de l'accord de tonique sont présentées et, comme par miracle, la tonalité établie. Par ailleurs, avec chaque note jouée, un nouvel aspect de la résonance de l'instrument et de son interaction avec son environnement se déploie. Cette façon de mener l'auditeur dans la musique n'est en aucun cas nouvelle, ni limitée au jeu du luth ; des approches similaires sont encore utilisées de nos jours par les joueurs de oud et de sitar. Suit le *Tombeau de Mr. Raquette*, composé à la mémoire de l'organiste Charles Racquet, qui avait appris à Denis Gaultier les règles de la composition, et qui reprend la forme de la pavane ; un moyen adéquat pour ce genre sombre, car la danse était étroitement associée à la musique solennelle et savante. Dans ce cas, elle est particulièrement bien choisie puisque son caractère céré-



monieux souligne le sobre respect que l'on pourrait attendre de la part d'un élève pour son maître, apportant une calme dignité à la composition.

Après une série de courantes vient une gigue en quatre temps, nous rappelant que la danse trouve son origine dans les Îles Britanniques, où elle était connue depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle que les gigues françaises et italiennes en trois temps ou en quatre temps ternaires devinrent la norme, mais à l'époque de Gaultier la danse était considérée comme une importation étrangère et par là même comme une nouveauté exotique. La sarabande finale, peut-être la plus longue de tout le répertoire français de musique pour luth avec ses 72 mesures, montre un genre en transformation. Ce qui démarre comme une sarabande parfaitement habituelle révèle bientôt des éléments traditionnellement associés à la chaconne, à savoir des couplets et un refrain, mais avec une nouvelle tournure : le refrain ne précède pas les couplets mais conclut chacun d'eux. La texture de ces pièces est aussi particulièrement frappante et la délicatesse de la mélodie et de la ligne de basse est telle que, sans l'entremêlement rythmique soigneusement élaboré de ses parties, cette fragile composition se serait presque certainement effondrée.

L'Allemande en la mineur apparaît dans la *Rhétorique des Dieux* sous le titre de *Tombeau de Monsr. de Lenclos*. Henri de L'Enclos, à qui elle est dédiée, considéré par Mersenne dans son *Harmonie*

*Universelle* comme étant l'un des luthistes les plus accompli en France, était ami de Denis Gaultier et de son cousin plus âgé Ennemond (dit « Vieux Gaultier »). Un intéressant aperçu de l'amitié entre L'Enclos et les Gaultier est donné par Tallemant des Réaux dans l'une de ses *Historiettes* : « Le vieux Gaultier, excellent joüeur du luth, s'estant retiré en une maison qu'il avoit acquise auprès de Vienne, en Duphiné, L'Enclos y alla exprès pour le voir. « Eh bien, comment te portes-tu ? – À ton service. » Voilà bien des embrassades ; ils disnent et puis se vont promener. « Tu ne joües plus du luth ? » luy dit L'Enclos ; « pour moi, j'ay quitté trette toute cette vilainé. – Je n'en joüerois pas pour tous les biens du monde, » respond Gaultier. Au retour, L'Enclos voit des luths. « C'est pour ces enfans, » dit Gaultier, « ils s'y amusent ; il n'y a pas une corde qui vaille ; tout cela est en pitoyable estat. » L'Enclos ne put s'empecher de les prendre ; il trouve deux luths fort bien d'accord. « Hé, » dit-il, « telle piece, la trouves-tu belle ? » Il la joüe. Gaultier luy dit : « Et celle-cy, que t'en semble ? » Ils joüerent trente-six heures, sans boire ny manger. » Comme on peut s'y attendre, le tombeau de Denis Gaultier pour L'Enclos possède une qualité plus intime que celui pour Mr. Racquet. Il est clair que le sentiment de perte personnelle affecta énormément Gaultier, l'inspirant pour créer une œuvre d'introspection colorée par d'occasionnels épanchements d'émotions.

Les pièces en si mineur sont extraites du second et dernier livre de musique de Denis Gaultier à être

publié : *Livre de Tablature/ des Pieces de Luth/ De Mr. Gaultier Sr. de Nèüe/ Et de Mr. Gaultier son Cousin*, une collection qu'il prépara pour la publication mais qui, en raison de sa mort prématurée, fut menée à l'impression par son élève, Mr. Montarcis. Ce qui était probablement destiné à être un hommage posthume à son cousin (dont aucune des compositions n'avait jamais été publiée de son vivant) avec une partie de son propre travail servit en fin de compte de monument aux deux Gaultier. Denis avait-il un pressentiment de sa mort imminente ? Il est certain que l'Allemande grave en si mineur possède l'aura d'un *memento mori*, chose que ses contemporains furent prompts à reconnaître : dans les *Pièces de Luth en Musique [...]* de Perrine (1680), elle est appelée *Son Tombeau* et le manuscrit Barbe la liste comme *Tombeau de Gautier par luy mesme* ; mais dans le *Livre de Tablature [...]* elle est simplement intitulée « Allemande grave ». Malgré la nature grave de l'œuvre, il n'y a pas de tristesse perceptible, seulement une noble sérénité.

La mort de Denis Gaultier fut rapportée brièvement dans le *Mercure Galant* début février 1672 ; mais le 13 du même mois, il comportait le compte-rendu suivant : « La Jeune Marquise que vous connaissez, qui commençoit à jouer si bien du Lut, est au désespoir depuis quelques jours. Mounsieur Gaultier qui luy montrait avoit assuré qu'elle en joueroit dans peu de temps aussi bien que Mademosielle de Lenclos. Ce furent les dernières paroles que ce grand Maistre dit en jouant du Lut : car en sortant de chez la jeune

Marquise, il tomba malade de la maladie dont il est mort. Elle n'eust pas plutost appris cette nouvelle, que ne voulant pas que son Lut survécût à un si grand Maistre, elle le cassa en cent pièces, et résolut de n'en jouër jamais. »

L'importance de Denis Gaultier fut égalée, et même surpassée, par son cousin Ennemond. Bien qu'ils aient été tous les deux considérés comme les luthistes les plus influents du XVII<sup>e</sup> siècle en France, c'est Ennemond, l'aîné de 28 ans de Denis, qui en vertu de son âge et de sa renommée fut considéré comme l'autorité suprême et le plus qualifié pour juger ses contemporains. Le *Burwell Tutor* consigne que « le Vieux Gaultier, qui par son excellence avait la prérogative et le droit d'établir une loi pour tous les maîtres luthistes et de censurer leur diverses manières de composer et de jouer du luth, parla élégamment de tous les maîtres connus de son temps. Il disait que Mr. Pinel, Mr. Dubut et Mr. Vincent auraient fait de bons joueurs de violon, parce que leurs pièces étaient légères et auraient pu se transformer en courantes et sarabandes à chanter ou à danser. Il disait que son cousin Gaultier de Paris était parfait pour aller à un enterrement ; qu'un autre de ses cousins, Gaultier d'Angleterre, aurait fait merveille pour jouer dans un cabaret à cause de son jeu tonitruant ; que Mr. Dufault aurait fait un bon organiste parce que son style est lourd et simule par trop les règles pédantes de la musique ; que Mr. Mercure était parfait pour diriger des ours sur la place du marché et pour les faire danser.

Il disait que Mr. Blancrocher jouait trop bien parce qu'il jouait tellement vite et faisait tellement d'ornements qu'il pensait que cela gâchait toutes les pièces. En conclusion, il disait que Mr. L'Enclos aurait fait un exceptionnel maître luthiste s'il n'avait pas été un gentilhomme né. »\* La critique d'Ennemonde concernant Denis (appelé ici Gaultier de Paris) est sévère mais n'est pas sans fondement, car ses compositions sont austères et n'ont que rarement une ombre de légèreté ou d'humour. En outre, il ne fait aucune tentative pour se prêter aux exigences du goût populaire, mais s'efforce d'atteindre son but vers un nouvel esthétisme dans la musique pour luth. Heureusement, d'autres commentateurs voient plus dans sa musique et le maître de Mary Burwell le trouve « excellent dans sa composition, et son jeu extrêmement raffiné, et son doigté très délicat ».

En dépit du fait qu'il flirte avec la forme de la chaconne dans ses sarabandes, l'œuvre de Denis Gaultier ne contient pas de musique qui se conforme absolument à ce genre. C'est pourquoi j'ai inclus deux chaconnes d'Ennemonde dans le programme de cet enregistrement. Son style est plus accessible, comme la chaconne en do majeur le montre clairement. Depuis de nombreuses années l'autre chaconne, en fa majeur, était seulement connue dans un arrangement pour clavier de Jean-Henry d'Anglebert, mais en avril 1973 une version pour luth fut découverte dans un ouvrage pour l'instrument du XVII<sup>e</sup> siècle : celui-ci apparut de façon théâtrale dans le monde du luth

lorsqu'il fut violemment lancé sous le porche de Fenton House par un postier musclé. Le manuscrit atterrit sans dommage à destination. Il est connu depuis comme le *Hender Robartes lute book*. Compilé pour un jeune gentilhomme anglais durant son séjour à Paris par le professeur de luth français Mr. Boughaisi, il contient, entre autres choses, la seule version complète connue de cette chaconne (le *Burwell Tutor* en cite seulement le refrain). Quoique probablement plus ornementée que l'originale de Gaultier, cette version est néanmoins représentative du style français du luth du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et, comme telle, a plus de valeur pour les luthistes que l'arrangement pour clavier de d'Anglebert, aussi excellent soit-il.

Comme je l'ai déjà mentionné, les Gaultier furent les plus importants joueurs de luth du XVII<sup>e</sup> siècle. Leurs idées influencèrent l'évolution du jeu de l'instrument, longtemps encore après leur mort. Un tel génie mérite une reconnaissance et leur place dans l'histoire des arts français fut assurée lorsque Titon du Tillet les inclut dans son *Parnasse français* et les lista dans sa publication de 1732 comme « excellents joueurs de luth ». Il est juste que leurs noms apparaissent dans ce monument dédié à la gloire des écrivains et musiciens français, puisqu'il est présidé par la figure de Louis XIV en guise d'Apollon. Dans la vie comme dans la mort, les Gaultier continueront à servir le dieu de l'éloquence.



## À PROPOS DE L'INSTRUMENT

Pourquoi jouer cette musique sur un luth ancien ? La musique française, particulièrement celle composée par les Gaultier, dépend du son juste pour déployer tout son potentiel. Diverses sources du XVII<sup>e</sup> siècle prennent soin de mettre l'accent sur l'importance de l'utilisation d'instruments anciens ; l'une, faisant autorité, allant même jusqu'à dire que « les luths modernes – c'est-à-dire ceux qui sont fabriqués de nos jours – sont faits seulement en France et très peu d'entre eux sont bons à quoique ce soit ». Un luth n'était considéré comme ayant atteint la maturité que lorsqu'il avait près d'un siècle et de tels instruments, même « lamentablement vieux, choses délabrées et craquelées », ainsi que Thomas Mace les décrit, étaient hautement prisés, changeant souvent de mains contre d'importantes sommes d'argent. Selon le scientifique Robert Boyle, « d'anciens musiciens et fabricants déclarent que certains luths ont besoin de 40 ans pour révéler leur son juste [...] et certains instruments fameux [...] ont besoin de 80 ans ».

On peut par conséquent se demander si le luth que j'utilise pour cet enregistrement aurait rencontré l'approbation des Gaultier : il est vieux, mais considérablement plus que les 80 années recommandées par Boyle. Un tel instrument aurait-il été jugé comme ayant dépassé son zénith ? En effet, y a-t-il une différence perceptible dans la qualité du son entre un luth

de 80 ans et un luth de 276 ans ? Si c'est le cas, celle-ci constitue-t-elle une amélioration ou une détérioration ? Hélas, de telles questions doivent rester sans réponse. Tout ce que nous pouvons dire est qu'un luth ancien est très différent d'un luth moderne. Sa sonorité est devenue plus douce et le répondant moins immédiat, mais il aura atteint son « son juste » ; de plus, un instrument ancien a plus de soutien, particulièrement dans l'aigu. Toutes ces qualités sont bénéfiques (certains diraient cruciales) à la performance du répertoire présenté ici, particulièrement quand le luth est cordé de la même façon qu'il l'aurait été au XVII<sup>e</sup> siècle. Malheureusement, ceci nous met face à une autre incertitude, car nous ne savons toujours pas exactement à quoi ressemblaient les cordes de l'époque. Toutefois, nous savons que les instruments étaient montés en boyau et que les cordes graves filées ne devinrent d'usage courant que beaucoup plus tardivement. Avec l'aide de fabricants actuels de cordes historiques, j'ai tenté de monter le luth de la façon que j'estime la plus appropriée pour ce répertoire. Mimmo Peruffo de Aquila Corde Armoniche m'a gentiment fourni des cordes basses renforcées de sels métalliques, se souciant beaucoup de satisfaire mes demandes ; Dan Larsson a fourni les cordes pour le registre moyen et Nicholas Baldock de Kathedrale Strings a fabriqué les cordes pour les deux chœurs supérieurs.

Le luth utilisé pour cet enregistrement fut fabriqué par Gregori Ferdinand Wenger de Augsburg

en 1722. Quoique d'une date ultérieure à celle de la musique de ce programme, il est malgré tout représentatif d'un style de facture de luth qui resta très semblable depuis la dernière partie du XVII<sup>e</sup> siècle. Du reste, c'est l'un des rares luths anciens encore utilisable. Bien qu'il ait subi au fil du temps certains dommages et restaurations inappropriées, la plus grande partie de la structure originale est restée intacte, rendant donc plus facile le travail de restauration. À part quelques pertes négligeables à la table et à la caisse, seules une barre transversale et la barre de basse (qui ont été toutes deux relativement faciles à reconstruire) étaient manquantes. Finalement, le cheviller et le chevalet (vestiges d'une mauvaise restauration) furent remplacés. Tout ce travail fut mené à bien par Paul Thomson durant la première moitié de 2005. Dans sa forme actuelle, l'instrument est un luth à onze chœurs avec une longueur de corde de 76 centimètres, ce qui est similaire à d'autres instruments allemands datant de la même période, mais nécessite l'adoption d'un diapason bas. J'ai donc décidé d'accorder l'instrument une tierce mineure plus bas que le diapason moderne.

*Anthony Bailes*

*Traduction : Sawsan Al Naassan*

\* Pour la citation originale, voir la traduction anglaise.



Recorded in June, 2008 at the church of Franc-Waret, Belgium

Recording, artistic direction, editing & production: Rainer Arndt

Graphic concept: Laurence Drevard

Design & layout: Pascale Delévaux / Rainer Arndt (cover), Catherine Meeùs (booklet)

Cover: Marot embossed leather, Flanders, c. 1700  
(Courtesy of TRENDSON Interieur, Mechelen - Brussels)

Photos: © Pascale Delévaux (cover), © Lucian Hunziker (booklet)

*Anthony Bailes and RAMÉE would like to thank Dominique and Olivier de Spoelberch for their generous hospitality during the making of this recording.*

*Furthermore, Anthony Bailes is grateful to Ian Harwood and Michael Lowe for their help in clothing Gaultier elegantly.*

*This recording is dedicated to the memory of Gusta Goldschmidt who loved this music.*

© & © RAMÉE 2009

RAM 0904

[www.ramee.org](http://www.ramee.org)

RAMÉE



OTHER RELEASES WITH ANTHONY BAILES

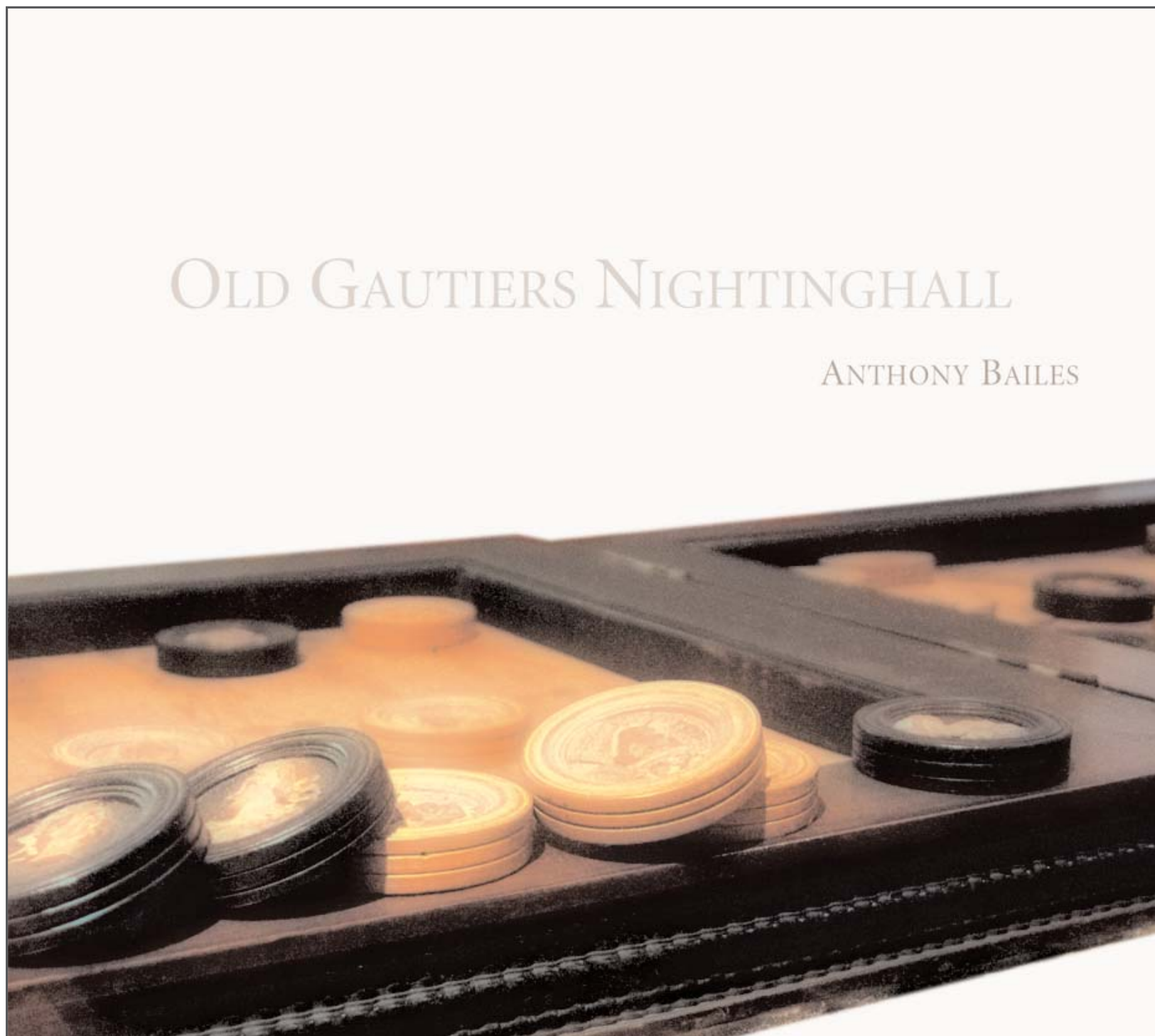
*Une Douceur violente*

ANTHONY BAILES – lute



UNE DOUCEUR VIOLENTE  
Seventeenth-century French lute music  
[www.outhere-music.com/store-RAM\\_1104](http://www.outhere-music.com/store-RAM_1104)

OTHER RELEASES WITH ANTHONY BAILES



OLD GAUTIERS NIGHTINGHALL  
French and English lute music in »Accords nouveaux«  
[www.outhere-music.com/store-RAM\\_0707](http://www.outhere-music.com/store-RAM_0707)

This is an

o u t h e r e

Production

**Outhere** is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

## The labels of the Outhere Group:



Full catalogue  
available here

*At the cutting edge  
of contemporary  
and medieval music*



Full catalogue  
available here

*The most acclaimed  
and elegant Baroque label*



RICERCAR

Full catalogue  
available here

*30 years of discovery  
of ancient and baroque  
repertoires with star performers*



R E C O R D S

Full catalogue  
available here

*A new look at modern jazz*



*Gems, simply gems*



Full catalogue  
available here

*Philippe Herreweghe's  
own label*



FUGA LIBERA

Full catalogue  
available here

*From Bach to the future...*



TERRITOIRES

Full catalogue  
available here

*Discovering  
new French talents*