

Une Douceur violente

ANTHONY BAILES – lute



Une Douceur violente

JACQUES DE GALLOT (c. 1625 – c. 1690)

Pièces en la mineur

1. Prélude 1:41
2. Allemande *Le Bout de l'An de Mr. Gautier* 3:32
3. Courante *La Cigogne* 2:14
4. Gigue *Le Dogue d'Angleterre* 2:02
5. Sarabande *La Pièce de huit heures* 2:39
6. Canarie *Les Castagnettes* 1:45
7. Gavotte *La Jalousée* 1:19
8. *Folies d'Espagne* 5:03

PIERRE GALLOT (c. 1660 – after 1715)

Pièces en sol mineur

9. Prélude 0:26
10. *Apollon* (from *Le Triomphe de l'amour*)* 2:52
11. Chaconne *Gloire d'Atys* (from *Atys*)* 1:21
12. Air *Sommes-nous pas trop heureux, belle Iris* 1:46
(from *Ballet de l'Impatience*)*

CHARLES MOUTON (1617 – c. 1699)

Pièces en do majeur

13. Allemande 2:18
14. Courante 1:21
15. Gavotte 1:00

- | | | |
|-----|---|------|
| 16. | Gavotte <i>Vous savez l'amour extrême</i>
(from <i>Ballet des Muses</i>)* | 2:29 |
| 17. | Menuet (from <i>Le Triomphe de l'Amour</i>)* | 1:00 |
| 18. | Menuet (from <i>Andromède</i>)* | 1:34 |

JACQUES DE GALLOT

Pièces en fa mineur et do majeur

- | | | |
|-----|--|------|
| 19. | Allemande <i>Tombeau de Mr. le Prince de Condé</i> | 6:05 |
| 20. | Chaconne <i>La Comète</i> | 6:04 |
| 21. | Gavotte <i>La Quoquette</i> | 1:54 |

CHARLES MOUTON

Pièces en la mineur

- | | | |
|-----|----------------------------------|------|
| 22. | Prélude | 1:16 |
| 23. | Allemande <i>Tombeau de Gogo</i> | 3:48 |
| 24. | Courante et Double | 3:03 |
| 25. | Sarabande <i>La Princesse</i> | 1:59 |
| 26. | Chaconne | 2:14 |

JACQUES DE GALLOT

- | | | |
|-----|-------------------------------|------|
| 27. | <i>Les Plaintes de Psyché</i> | 4:58 |
|-----|-------------------------------|------|

TOTAL	68:05
-------	-------

*Arrangements of music by Jean-Baptiste Lully (1631-1687)



ANTHONY BAILES

lute

*Gregori Ferdinand Wenger, Augsburg 1722
(restored by Paul Thomson, Bristol 2005)
Pitch: $a' = 370$ Hz*

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 Dobois an the 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 de 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^e 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.



CHARLES MOUTON

engraving by Gérard Edelinck after a painting by François de Troy

(from Kenneth Sparr Collection, Sweden)

UNE DOUCEUR VIOLENTE

*Cher Mouton à te voir si bien représenté
Par des charmes secrets je me laisse surprendre
Je suis de ton portrait doublement enchanté
Je te vois et je crois t'entendre.*

(Dear Mouton,
To see you so well depicted
By such secret charms pleasantly surprises me.
I am doubly enchanted by your portrait
For I can see you and I do believe that I can hear you.)
(Inscription on Gérard Edelinck's engraving of François de Troy's painting of the lutenist, Charles Mouton.)

Edelinck's reaction on seeing François de Troy's portrait of Charles Mouton for the very first time is understandable: the subject, the epitome of elegance in his full-bottomed wig and fine clothes, is shown playing his lute whilst gazing at the observer. His relaxed posture exudes an aura of self-assured ease, as he sits with one leg crossed over the other and his hands poised nonchalantly over his lute. Edelinck's words "I do believe that I can hear you" are sincere and reflect his surprise at the lifelike quality of the portrait, which had triggered off the association with Mouton's playing, which he must have heard on various occasions, if only during his daughter's lessons with the lutenist, for it was in gratitude for these that the engraving had been made.

The painting itself presents a slight problem, for in the top right hand corner are the words "*peint par François de Troy à Paris en 1690*". If this date is to be believed, it is difficult to understand why Mouton, then in his seventy-third year, bears no signs of having aged, for neither his hands, nor his face, show any sign of wrinkles or blotches. Either the date is incorrect, or the painting was conceived as an idealistic, rather than a realistic, representation; a monument to a celebrated lutenist depicting him at the height of his fame. Being the last important representative of the school of lutenists stretching back to the Gaultiers, one can understand the wish to portray him so, yet the painting might carry an additional meaning. Could it be understood as a testament to the entire tradition of French lute-playing personified in Charles Mouton? The idea is not as far-fetched as it might at first seem, for during the course of the seventeenth century the compositions and reputations of successive generations of lutenists became so entangled that often the accomplishments and exploits of one were attributed to another. An excellent example of the resultant confusion can be found in Titon du Tillet's *Parnasse François* (1732) which relates that: "Monsieur de Troy, the famous painter [...] had been a friend of Gaultier in his youth and made a very beautiful portrait of him, which I believe has been made into an engraving". The lutenist in question was of course Mouton, not Gaultier. Such mistakes were common, and by the end of the seventeenth century public perception of these legendary players had merged them into one colossus

embodying all the attributes and skills of the French lute school. Wherever the truth may lie, it is the aesthetic beauty of de Troy's superb portrait which attracts and impresses us today.

Unlike several of his predecessors and contemporaries, Charles Mouton seems never to have held an official position at the French court, though there is a record of him being present at the court of Savoy in 1673. In general, he appears to have moved in literary circles, playing at social gatherings in various salons, as the poem *Le Mouton Fabuleux, Pour Monsieur Mouton, excellent Ioüeur de Luth* by the celebrated poet Jean-François Sarasin, alludes. Sarasin, the darling of several Paris salons including those of Ninon de Lenclos and Mademoiselle de Scudéry, may well have helped Mouton gain entrée to such prestigious venues.

Mouton's reputation as a teacher is easier to assess. The esteem in which he was held and the affection shown by pupils and friends is exemplified by Edelinck's gesture of engraving his portrait and addressing him as "Dear Mouton", as well as Philipp Franz Lesage de Richée's remark in his publication, *Cabinet der Lauten* (1695), that he had had "the good fortune to have been his pupil". Neither should we forget the number of pupils who flocked to study with Mouton, some coming from as far away as Scandanavia. René Milleran, interpreter to Louis XIV, grammarian and teacher of French, English and German, was one of his students and it is fortunate that

his lute manuscript has survived to this day. With its handsome dark blue leather binding and enchanting size (measuring 17 by 17 centimeters, it can truly be deemed a "pocket" book), the pieces in it are as much a joy to behold as to hear, for they have been notated in several different-coloured inks, one for the staves, another for the tablature letters and a third for the rhythm signs. The book also lists the principal masters in the art of lute-playing of the time and, as one would expect, pride of place is given to "*l'Ilustre Mr. Mouton, mon maitre*".

Without Milleran's list it would be difficult to unravel the confusion surrounding the relationship of the three lute-playing Gallots, for there they appear as "*messrs. Gallots les deux freres*" and "*mr. Gallot le jeune fils de mr. le v. gallot d'Angers*". An examination of pieces in the manuscript ascribed to "*v.[ieux] Gallot de Paris*" shows them to be concordant with those in Jacques de Gallot's printed collection, *Pièces de Luth*, whilst those attributed to Gallot d'Angers have no such connection. Thus Jacques de Gallot must have been the uncle of "*Gallot le jeune*", whose forename (Pierre) and address ("*au cul de sacq de la rue de 4 vents*") we know from his marriage contract. This very address crops up in several lute manuscripts, thus substantiating that Pierre must have been the "*Gallot de Paris*" with whom their owners had been in contact and probably taken lessons.

As with Charles Mouton, we know painfully little about Jacques de Gallot, and what information there is

must be gleaned from disparate sources. Even the date of his only publication *PIECES DE LUTH composées sur differens modes* [sic] is unknown, although it cannot have appeared before 1684, the year in which the book's dedicatee Victor-Marie Comte d'Estrées was granted succession of the Vice-Admiralty of France, for this is mentioned on the title page. This does not mean that the compositions themselves are not earlier; *L'Éternelle*, for example, was published in the *Mercure galant* in January of 1683, along with the announcement: "As I know that you hold Mr. Gallot in great esteem, I am sending you one of his lute pieces which I happened to come across and which I have had engraved. This skilful master has returned from the travels which deprived Paris of the public concerts he used to give every Saturday. He will soon begin anew and we will have the pleasure of hearing this excellent man who prospers as much for the delicacy of his playing as the [expert] positioning of his fingers and the neatness [of his playing]."

The *Mercure galant* of January 1687 also records Gallot's refined manner of playing. Concerning a concert held at *L'hôtel d'Assas* to which he had invited the ambassador of Siam after having performed before him at the Siamese embassy, we read: "Everyone agreed that the concert was very beautiful, performed as it was by some of the most illustrious players in France. When the concert was over Mr. Gallot played some solo lute pieces and the Ambassador told him that even though he had thought that nothing could have added to the

beauty of the concert, there were subtleties in the solo playing which would have been overwhelmed by the large number of other instruments".

CONCERNING THE MUSIC

Despite being the two last important representatives of a school of lute playing dominated by Ennemond and Denis Gaultier, neither Gallot nor Mouton can be accused of having simply "kept the flame alive". Though both publicly acknowledged their debt to the Gaultiers, their own music displays originality and cannot be considered a shallow imitation, despite adhering to principles laid down by this revered dynasty.

Of the two, Mouton's music is nearest in style to that of the Gaultiers and nowhere is this more evident than in the doubles composed to some of their courantes. These fit so well that it is hard to believe that they are the work of a different hand. It was no doubt their general acceptance that convinced Mouton to include one of them in his printed collection, along with the modest remark: "I have included *la belle homicide* by the late Mr. Gautier because of a double I made to it, which has been found passable enough".

The similarity between Mouton's music and that of the Gaultiers stems from a shared preference for two-part writing with occasional inner lines which has

the advantage of keeping melodic lines within the comfort zone of the lute's tonal resources without restricting expressive possibilities. However, Mouton's music does contain a self-imposed emotional restraint, but this should be understood in the light of what the Burwell lute tutor, an English manuscript which documents the art of playing the lute after the manner of the Gaultiers, terms "mediocrity", a word which, in our own times, has acquired a negative connotation, yet during the seventeenth century had an entirely different meaning. Perhaps the best modern equivalent is "moderation", in the sense of avoiding extremes. Deriving from the dictates of conformism and controlled ritual so typical of French culture under Louis XIV, Mouton's music adheres very much to these doctrines, exhibiting neither violent harmonic surprise nor tasteless shows of virtuosity. However, there are occasional moments of extravagant display as, for instance, in the cascade of ornamentation found in the *Tombeau de Gogo* (track no. 23). Nevertheless, Mouton's primary concern was to compose music that flattered the lute, whilst avoiding overt demonstration – for that was considered vulgar. In consequence his pieces sometimes seem superficial, predictable or even simplistic. But this is to wrong them. We should not confuse their formality, a requirement of the age, with lack of depth.

By bringing an air of predictability to the bass line – something the Gaultiers never did – Mouton's melodies gained greater freedom and could assume a

more *cantabile* style, a quality traceable to Lully's operas which, by the latter part of the century, even lute circles had finally acknowledged. However, it was the *parlando* style, so praised by the best masters ("on other instruments we sing, but on the lute we speak", as the author of the Burwell lute tutor so succinctly puts it), which remained the creed of good lute style, and the majority of Mouton's writing conforms to this. Well-structured bass lines ensured harmonic clarity, leaving the composer free to indulge in long stretches of chromaticism (e.g. second half of *Tombeau de Gogo*) or dispense with inner voices altogether, as in the *Chaconne* (track no. 26) and C major *Courante* (track no. 14).

Two-part writing also allowed more freedom in performance. It reduced the need to concentrate on the motoric aspect of technique (the acts of plucking and stopping strings) thereby allowing attention to be focused on the finer points of tone production, balance and volume, all of which were considered important in an era which sought perfection in everything, be it demeanour, fashion or the arts.

Whilst the repertoire of Mouton's printed books consists solely of his own music, that of Milleran's "*pochette*" is more varied and also includes works by the Gaultiers as well as other respected lute masters of the time. Furthermore we find a smattering of Mouton's arrangements of dance music from Lully's operas, a genre which a few decades earlier would have been

deemed unsuitable. As late as the 1660's the Burwell tutor still proclaimed: "it is a disgrace for the lute to play country tunes, songs or corants of violins"; and "to make people dance to the lute is improper"; but, by the end of the seventeenth century, with the instrument's importance noticeably diminished there was no choice but to conform to the general musical fashion of the time which was still dominated by the figure of Lully – a force too great for even the best lute teachers to ignore. Even so, Mouton did not abandon his principles and his arrangements cunningly integrated stylistic elements typical of lute style, despite them being somewhat foreign and old-fashioned. In this way he was able to pander to his pupil's wishes yet still retain his integrity. For the arrangements he adopted a "treble and bass" approach which serves the music particularly well. Lully's compositional procedure had been to supply the melody and bass lines, and leave his lackeys to add the necessary inner parts. Mouton effectively reversed this process: stripping away everything except the outer parts, which were then adjusted to fit onto the lute. By this simple means he was able to retain something of the spirit of the original compositions.

Jacques de Gallot's music represents a distinct departure from the earlier style. In it we find a variety of textures: two-voice, three-voice, movement in thirds, subtle and frequent use of ornamentation and, above all a strong feeling for harmony. It is as if his pieces are supported on pillars of chords – and what chords! With his frequent use of the major seventh, so

beloved of modern jazz musicians and bossa nova composers, one is tempted to think that Gallot was searching for a similar quality. "Voluptuousness" is a word which springs to mind when describing his style: the chain of seventh chords in the A minor prelude (track no. 1); the ascent in thirds of the melody in the second phrase of the allemande *Le Bout de l'An de Mr. Gautier* (track no. 2) so reminiscent of romantic guitars; the cry of *La Cigogne* (track no. 3) and the subtle use of *campanella* (the alternation of stopped notes in high position and open strings resulting in an overlapping of sounds reminiscent of bells), as the line gently falls; or the swash-buckling rhythm of the stylized arpeggios ("*séparation*", that is the delaying of upper notes in a chord following the striking of the bass) of *Le Dogue d'Angleterre* (track no. 4). The *Folies d'Espagne* variations (track no. 8) too, incorporate many of these effects to produce a diversity of musical colour rarely encountered in the music of previous generations of French lute composers. All in all, Gallot's music represents a quantum leap in French lute style and it comes as no surprise that it not only made an impression on the Siamese ambassador, but also influenced the succeeding generation of lutenists. But what was it that impressed the ambassador? Was it the sophisticated use of ornamentation, often combining two different types of embellishment simultaneously to create a veritable swirl of sound, and a highly sophisticated harmonic structure; or the tone-clusters of major or minor seconds in the upper or middle registers of chords that create a texture which,

when played by raking a finger of the right hand gently back over the strings in a slow arpeggio, can only be described as lush? Certainly this manner of chording, along with the use of *campanella* set Gallot's music apart from that of his contemporaries, and both effects entered the vocabulary of lute music, finding particular favour with the Bohemian players, notably Sylvius Leopold Weiss who sprinkled his compositions liberally with them. Thus Gallot can be seen as an important link between the "French" and "German" lute schools, especially Weiss whose fascination with the Frenchman's composition *L'Amant malheureux* inspired him to make no fewer than four arrangements or parodies of it.

Happy to mention his indebtedness to Ennemond Gaultier (called "*le vieux*") in his *Pièces de Luth* Gallot wrote: "I consider myself fortunate that people can recognize the principles that he [i.e. Vieux Gaultier] has imparted to me, in that which I do". He was equally flattered to be accused of pillaging the works of his mentor, remarking that "nothing could bestow greater honour on my work". To be part of that tradition was obviously a source of pride and Gallot's words are a tacit acknowledgement of Gaultier's authority. The allemande *Le Bout de l'An de Mr. Gautier* ("the end of the year of Mr. Gautier"), marking the end of a year of mourning for Denis Gaultier (called "*le jeune*") who passed away in January of 1672, is a further reminder of Gallot's reverence for this dynasty. The sober, almost classical, veneration, expressed in the form of a slow

allemande pays tribute to the younger Gaultier whilst avoiding the pitfall of attempting to imitate his style. By this simple act of homage, Gallot establishes his credentials as a worthy torch bearer of the French lute school – a link in the chain, so to speak.

Was it musical ignorance or simply envy that induced Ernst Gottlieb Baron to write in his *Untersuchung des Instruments der Lauten* of 1727 that "Gallot gave his pieces such strange titles that one must really ponder how they are linked, particularly when he wants to express thunder and lightning on the lute. It is a pity that he did not indicate when the lightning flashed and struck". Baron's censure is decidedly unfair and ignores the sophistication of such works as the *Tombeau de Mr. le Prince de Condé* (track no. 19) and *Les Plaintes de Psyché* (track no. 27), two of Gallot's finest compositions. The noble introspection of the *tombeau's* brief opening dialogue (reminiscent of Denis Gaultier's manner of handling the genre) soon dissolves into an outpouring of grief, expressed through the dissonance of a second (one of Gallot's favourite devices) and the added weight provided by three-part texture which dominates the remainder of the piece. Intimacy has given way to an overt, formal display of mourning associated with the pomp of majesty. The second half of the piece makes extensive use of ascending chromaticism before plunging in a cascade of *campanella* to low-lying chords that groan their sorrow, only to rise for a final exhausted sigh then gently fall to rest.

The lament *Les Plaintes de Psyché* was well known and appears in several sources. On the 1st of April, 1714, the scholar, connoisseur and amateur lutenist Johann Friedrich Armand von Uffenbach recorded purchasing a book of blank pages ruled for lute tablature into which one piece, *Psyché*, which he attributed to Gaultier, had been copied. At first he did not recognize it, but later realized that he had already played it. As no piece of this title composed by a Gaultier has come to hand, it seems more likely that Uffenbach was mistaken and that work was in fact *Les Plaintes de Psyché* by Jacques de Gallot. This magnificent piece is one of the most perfect examples of speech expressed on the lute. Psyché's sighs and groans at the loss of her beloved Cupid are clearly audible in the upper voice of this *allemande grave*, whilst voices of sympathy inhabit the middle register expressing pity for her consuming grief. The resulting dialogue is a splendid illustration of conversation in music, of enquiry and answer, of complaint and consolation. This is broken only by Psyché's last earthly cry before Jupiter, finally taking pity, grants her immortality and reunites her with her beloved, which is mirrored in the tranquillity of the closing strain of the composition. *Les Plaintes de Psyché* must be seen as a crowning achievement in Gallot's oeuvre. With its superb use of rhetoric, it is the supreme example of how the principles established by the Gaultiers could be expanded and enriched, whilst losing nothing of their validity.

A FINAL FLOURISH

It is generally believed that neither Charles Mouton nor Jacques de Gallot were still alive in the new century. There is no mention of Gallot after 1690, nor Mouton after 1696, and the *tombeaux* for "Mr. Mouton" and "Vieux Gallot" composed by Robert de Visée, which are found in Vaudry de Saizenay's lute manuscript (begun in 1699), attest that these two great masters were deceased. Vieux Gallot's nephew, Pierre (called "Gallot le jeune") still continued teaching in Paris after the turn of the century, but the stature which the lute had once enjoyed had long disappeared and the preferred instruments were now the harpsichord and the guitar, the latter having begun to attract attention in the 1680's. In a letter of recommendation soliciting employment, dating from 1690, René Milleran listed among his accomplishments the ability to play both the lute and the guitar. Twenty years earlier, such a coupling would have been frowned upon, but by the last decade of the century, with the one instrument in decline and the other very much *en vogue*, both were equally acceptable in polite society, and by the time Uffenbach began taking lessons with Pierre Gallot in 1715, the lute's fortunes had diminished even more. An entry in his travel diary records a conversation with a Parisian luthier in which both lament the instrument's fall from grace.

From the same diary we learn that Gallot le jeune was still recommending music by Charles Mouton to

pupils (Uffenbach refused to buy the four printed books, finding the price too high) as well as that by his famous uncle, Vieux Gallot. Just as Mouton before him, Pierre Gallot, too, was obliged to provide arrangements of music from Lully's operas for students. However, he adopted a different approach. His pieces show a greater adherence to lute style, particularly in the type of ornamentation used and the somewhat alien use of "*séparation*". Gallot also took pains to instruct his pupils in the art of playing unmeasured preludes. To this end, he entered short examples into their manuscript books. One such piece is heard on this recording (track no. 9).

Uffenbach's account of his meetings with Pierre Gallot includes a charming description of a visit to his teacher's home during which the latter played for him on some of his many instruments, among them a precious Hans Frey that had belonged to the lutenist Emmon, and a large lute which Gallot called his "organ" on account of its deep grave tone. Overcome by Gallot's playing, Uffenbach noted that "no harmony of any sort of music, be it as perfect as it may, can compare to that of this soloist". Their frequent meetings routinely included Uffenbach inviting his teacher to lunch and their final encounter is recorded thus: "took my teacher Gallot out to lunch again, and then took leave of him".

A NOTE ON THE STRINGING

Unlike the majority of lute recordings the instrument used for this programme is strung entirely with gut strings, none of which are overwound. The trebles were supplied by Nicholas Baldock of Kathedrale Strings, those for the middle range by Dan Larson of Gamut, and the basses (which have been weighted with metal salts) were made by Mimmo Peruffo of Aquila Corde Armoniche. As the strings are unvarnished there is probably more extraneous noise audible than the listener is used to hearing. This is due to friction caused by the right hand fingers plucking the strings, and also by a tendency for left hand fingers to remain momentarily "stuck" to them after pressure has been released. The resultant "chiff" which is audible can, at a higher volume, resemble the sound of something creaking. We therefore advise listeners to adjust the volume control of their playback equipment accordingly.

Anthony Bailes

For the original quotes please consult the French and German versions of this text.

UNE DOUCEUR VIOLENTE

*Cher Mouton à te voir si bien représenté
Par des charmes secrets je me laisse surprendre
Je suis de ton portrait doublement enchanté
Je te vois et je crois t'entendre.*

(Lieber Mouton,
Ein so wunderbares Ebenbild von dir zu sehen
Überrascht mich mit geheimnisvollem Zauber.
Ich bin von Deinem Porträt doppelt entzückt:
Ich sehe dich, und ich glaube, dich zu hören!)
(Inscription auf Gérard Edelincks Kupferstich nach
einem Gemälde des Lautenisten Charles Mouton von
François de Troy.)

Edelincks Begeisterung beim Anblick de Troys Porträt von Charles Mouton ist verständlich: der Porträtierte sitzt – vornehm gekleidet und mit Allongeperücke ein Inbegriff der Eleganz – und spielt auf seiner Laute, während er den Betrachter anschaut. Seine entspannte Haltung, ein Bein über das andere geschlagen und seine Hände nonchalant über die Laute gleitend, verströmt eine Aura selbstbewusster Ungezwungenheit. Edelincks Worte: »ich glaube dich zu hören« sind ernst gemeint und spiegeln seine Überraschung angesichts der Lebensnähe dieses Porträts wider, welche die Assoziation mit Moutons Spiel wohl hervorgerufen hat. Gelegenheiten, den Virtuosen zu hören, hatte er sicher einige gehabt, und sei es allein

während der Unterrichtsstunden, die der Lautenist Edelincks Tochter gab, denn aus Dankbarkeit für diese war der Kupferstich entstanden.

Das Gemälde selbst enthält eine kleine Unstimmigkeit: in der rechten oberen Ecke ist es mit »gemalt durch Francois de Troys in Paris im Jahre 1690« signiert. Schenkt man diesem Datum Glauben, fragt man sich, warum Mouton, zu jener Zeit in seinem 73. Lebensjahr, keine Anzeichen des Alterns aufweist, weder seine Hände noch sein Gesicht zeigen irgendwelche Flecken oder Falten. Entweder ist die Datierung falsch oder das Gemälde sollte gar kein realistisches Abbild sein, sondern ein Ideal: das Denkmal eines gefeierten Lautenisten auf der Höhe seines Ruhmes. Der Wunsch, ihn dergestalt zu verewigen, wäre durchaus nachzuvollziehen, ist Mouton doch der letzte bedeutende Vertreter einer Schule von Lautenisten, die bis zu den Gaultiers zurückreicht. Doch könnte dem Porträt auch eine tiefere Bedeutung zukommen: Charles Mouton als das personifizierte Erbe der gesamten französischen Lautenspielertradition. Diese Idee ist gar nicht so abwegig, wie es zunächst scheint. Die Namen und Werke ganzer Generationen von Lautenisten gerieten im Laufe des 17. Jahrhunderts derart durcheinander, dass oft des einen Werke und Verdienste einem anderen zugeschrieben wurden. Ein schönes Beispiel für die herrschende Verwirrung findet man in Titon du Tillets *Parnasse François* (1732): „Monsieur de Troy, der berühmte Maler [...] war in seiner Jugend mit Gaultier befreundet und

schuf ein wundervolles Porträt von ihm, welches, glaube ich, später in Kupfer gestochen wurde«. Der fragliche Lautenist war natürlich Mouton, nicht Gaultier. Solche Verwechslungen kamen recht häufig vor, und gegen Ende des 17. Jahrhunderts waren all diese legendären Lautenspieler in der öffentlichen Wahrnehmung in einer einzigen übergroßen Gestalt aufgegangen, die alle Merkmale und Kunstfertigkeiten der französischen Lautenschule in sich vereinte. Wo auch immer die Wahrheit liegen mag, die Schönheit von de Troys hervorragendem Porträt beeindruckt den Betrachter bis heute.

Anders als etliche seiner Vorgänger und Zeitgenossen hatte Charles Mouton offenbar nie eine formelle Position am französischen Hofe innegehabt, doch gibt es Hinweise auf einen Aufenthalt am Hof von Savoyen im Jahr 1673. Er scheint sich vor allem in literarischen Zirkeln bewegt und auf Gesellschaften verschiedener Salons gespielt zu haben, wie das Gedicht *Le Mouton Fabuleux, Pour Monsieur Mouton, excellent Ioüeur de Luth* (Der sagenhafte Mouton / Für Monsieur Mouton, den exzellenten Lautenspieler) des gefeierten Dichters Jean-François Sarasin nahelegt. Sarasin, der Liebling zahlreicher Pariser Salons, einschließlich der von Ninon de Lenclos und Mademoiselle de Scudéry, mag Mouton Zugang zu solch erlauchten Kreisen verschafft haben.

Moutons Ansehen als Lehrer ist leichter zu beurteilen. Edelincks Geste, sein Porträt in Kupfer zu ste-

chen, und die Tatsache, dass er ihn mit »lieber Mouton« anspricht, stehen beispielhaft für die Wertschätzung, die ihm allgemein entgegengebracht wurde, sowie für die Zuneigung seiner Schüler und Freunde. Auch die Anmerkung Philipp Franz Lesage de Richées in seinem Band *Cabinet der Lauten* (1695), er habe »das Glück gehabt sein Lehrling zu seyn«, zeugt davon; nicht zu vergessen die Vielzahl der Schüler, die in Scharen kamen, um bei Mouton zu studieren, einige von weit her (so z. B. aus Skandinavien). René Milleran, Dolmetscher Ludwigs XIV., Grammatiker und Lehrer für Französisch, Englisch und Deutsch, war einer seiner Schüler, und wir haben das Glück, dass sein Lautenmanuskript bis heute erhalten ist. Versehen mit einem hübschen dunkelblauen Ledereinband und in bezauberndem Format (mit 7x17 cm) kann es wohl als echtes »Taschenbuch« angesehen werden. Die Stücke darin sind nicht nur eine Freude für das Ohr, sondern ebenso für das Auge, denn sie wurden in verschiedenfarbigen Tinten notiert: eine für die Linien, eine weitere für die Tabulatur-Buchstaben und eine dritte für die Rhythmuszeichen. Außerdem listet das Buch die wichtigsten Lautenmeister der Zeit auf und räumt, wie zu erwarten, »dem berühmten Mouton, meinem Lehrer« einen Ehrenplatz ein.

Ohne Millerans Liste wäre das Rätsel über die Beziehung der drei lautenspielenden Gallots zueinander nur schwer zu lösen gewesen. Hier werden sie nämlich als »die beiden Herren Brüder Gallot« und

»Herr Gallot, der Jüngere, Sohn des Herrn Gallot d'Angers, dem Älteren« bezeichnet. Eine Prüfung der dem »alten Gallot de Paris« zugeschriebenen Stücke aus dem Manuskript zeigt, dass diese mit jenen in den gedruckten *Pièces de Luth* von Jacques de Gallot übereinstimmen, während jene, die Gallot d'Angers zugeschrieben sind, keine solche Verbindung aufweisen. Daher muss Jacques de Gallot der Onkel von »Gallot dem Jüngeren« gewesen sein, dessen Vornamen (Pierre) und Adresse (»*au cul de sacq de la rue de 4 vents*«) wir von seiner Heiratsurkunde kennen. Diese Adresse wiederum taucht in etlichen Lautenmanuskripten auf, was die These untermauert, dass Pierre eben jener »*Gallot de Paris*« war, mit dem die Besitzer der Manuskripte verkehrten und bei dem sie wahrscheinlich Unterricht erhielten.

Über Jacques de Gallot wissen wir leider ebenso wenig wie über Charles Mouton, und das wenige, das zu erfahren ist, müssen wir aus sehr unterschiedlichen Quellen zusammentragen. Sogar die Datierung seiner einzigen Veröffentlichung *PIECES DE LUTH composées sur differens modes* ist unsicher. Sie kann allerdings nicht vor 1684 erschienen sein, da in diesem Jahr Victor-Marie Comte d'Estrées, dem das Werk gewidmet ist, die Erbfolge der Vizeadmiralität von Frankreich verliehen wurde und dieser Rang auf der Titelseite bereits erwähnt ist. Das heißt natürlich nicht, dass die einzelnen Kompositionen nicht früher entstanden sein können. *L'Éternelle* zum Beispiel war schon im Januar 1683 mit folgendem Begleitschreiben

dem *Mercure galant* zur Veröffentlichung vorgelegt worden: »Da ich weiß, wie sehr Sie Mr. Gallot schätzen, sende ich Ihnen eines seiner Lautenstücke, das mir zufällig in die Hände gefallen ist, und welches ich habe stechen lassen. Dieser kunstfertige Meister ist von seinen Reisen zurückgekehrt, aufgrund derer Paris so lange seiner samstäglichen öffentlichen Konzerte hat entbehren müssen. Er wird diese bald wieder aufnehmen und wir werden das Vergnügen haben, diesen ausgezeichneten Musiker zu hören, dessen Meisterschaft in Raffinesse des Spiels ebenso wie in Haltung der Finger und Präzision vollendet ist.«

Auch der *Mercure galant* vom Januar 1687 bescheinigt Gallot hohes künstlerisches Niveau. Über ein Konzert im Hotel d'Assas, zu welchem Mouton den Gesandten von Siam eingeladen hatte, nachdem er zuvor in der Siamesischen Gesandtschaft aufgetreten war, schreibt der *Mercure*: »Alle waren der Meinung, dass das Konzert wundervoll war, wie nicht anders zu erwarten beim Auftritt einiger der berühmtesten Musiker Frankreichs. Im Anschluss an das Konzert spielte Monsieur Gallot noch einige Solo-Lautenstücke, und der Gesandte versicherte ihm, dass, obwohl er gedacht hatte, nichts wäre der Schönheit des Konzertes hinzuzufügen gewesen, im Solospiel Raffinessen zu hören waren, welche durch eine größere Zahl an Instrumenten wohl verloren gegangen wären.«

ZUR MUSIK

Auch wenn Jacques de Gallot und Charles Mouton die beiden letzten bedeutenden Vertreter einer Schule waren, die von Ennemond und Denis Gaultier dominiert war, leisteten sie mehr, als einfach nur »die Flamme am Leben zu erhalten«. Obwohl beide sich öffentlich zum Einfluss der Gaultiers auf ihre Kunst bekannten und sie im wesentlichen an den Prinzipien festhielten, die die von allen verehrte Künstlerdynastie begründet hatte, zeigt ihre eigene Musik Originalität und ist weit entfernt von flacher Nachahmung.

Von den beiden Komponisten kommt Moutons Musik jener der Gaultiers stilistisch am nächsten. Nirgends wird das deutlicher als bei den *doubles*, die er auf einige Couranten der Gaultiers komponiert hat. Diese passen so hervorragend zueinander, dass man kaum glauben möchte, dass sie von anderer Hand stammen. Die allgemeine Akzeptanz dieser Stücke überzeugte Mouton wohl auch, eines von ihnen in seine Sammlung zum Druck zu geben, mit dem bescheidenen Vermerk: »Ich habe *la belle homicide* des verstorbenen Mr. Gaultier wegen eines von mir verfassten *doubles* eingefügt, welches für hinreichend passabel gehalten wurde...«.

Die Ähnlichkeit der Musik Moutons und jener der Gaultiers rührt von einer gemeinsamen Vorliebe für zweistimmige, gelegentlich auch um Mittelstimmen

erweiterte Kompositionen her, welche den Vorteil haben, dass die Melodieführung sich im klanglich optimalen Register der Laute bewegt, ohne deren Ausdrucksfähigkeit zu beschränken. Moutons Musik zeichnet sich durch eine selbstaufgelegte emotionale Zurückhaltung aus, die durchaus im Sinne des *Burwell-Lautenbuches* (eine englische Handschrift, die die Kunst des Lautenspiels nach Art und Weise der Gaultiers dokumentiert) als »*mediocrity*« = »Mittelmaß« verstanden werden muss, ein Begriff, der in unserer Zeit eher negativ belegt ist, im 17. Jahrhundert jedoch eine ganz andere Bedeutung hatte. Als heutige Entsprechung wäre wohl »Mäßigung«, im Sinne der Vermeidung von Extremen, eher angemessen. Moutons Musik unterliegt stark dem Diktat des Konformismus und des geregelten Zeremoniells, das so typisch für die französische Kultur unter Ludwig XIV. ist. Sie enthält weder grelle harmonische Überraschungen noch geschmacklose Darbietungen reiner Virtuosität. Gleichwohl finden sich durchaus gelegentliche Momente extravaganter Zurschaustellung, wie zum Beispiel die regelrechte Kaskade von Verzierungen im *Tombeau de Gogo* (Nr. 23). Vordringlichstes Anliegen Moutons war es aber, Musik zu schreiben, die der Laute schmeichelte, während er eine allgemein als abgeschmackt erachtete Extrovertiertheit vermied. Daher kann es vorkommen, dass seine Stücke oberflächlich, vorhersehbar, ja simpel erscheinen. Solches wird ihnen jedoch nicht gerecht, wir sollten ihre den Anforderungen der Zeit geschuldete Förmlichkeit nicht mit einem Mangel an Tiefe verwechseln.

Durch eine gewisse Vorhersehbarkeit in der Basslinie – was bei den Gaultiers niemals vorkam – erlangten Moutons Melodien eine größere Freiheit und konnten einen kantablen Stil annehmen, der auf Lullys Opern zurückgeht, und gegen Ende des Jahrhunderts selbst in den Lautenzirkeln anerkannt wurde. Der Inbegriff eines guten Lautenstiles war aber nach wie vor der *parlando*-Stil, gepriesen von den größten Meistern (»auf anderen Instrumenten singen, doch auf der Laute sprechen wir«, wie der Verfasser des *Burwell-Lautenbuches* so treffend schrieb), und der größte Teil der Stücke Moutons entspricht diesem Stil. Während gut strukturierte Basslinien harmonische Klarheit garantieren, ist der Komponist frei, sich in langen chromatischen Passagen zu ergehen (wie z. B. in der zweiten Hälfte des *Tombeau de Gogo*), oder gar ganz auf Mittelstimmen zu verzichten, wie in der *Chaconne* (Nr. 26) oder der *Courante C-Dur* (Nr. 14).

Die Zweistimmigkeit gestattete auch eine größere Freiheit beim Spielen. Der Lautenist musste sich nicht mehr so stark auf die motorischen Aspekte der Spieltechnik konzentrieren (die Art des Zupfens und Greifens der Saiten), sondern konnte seine volle Aufmerksamkeit auf die Feinheiten der Klangerzeugung, die Balance und Dynamik richten – Dinge, auf die großer Wert gelegt wurde in einer Zeit, die in allem nach Perfektion strebte, sei es nun in Manieren, Mode oder Kunst.

Während Moutons gedruckte Buchausgaben nur eigene Werke enthalten, ist Millerans »Taschenbuch«-Manuskript abwechslungsreicher und umfasst auch Werke der Gaultiers und anderer angesehener Lautenmeister jener Zeit. Dazu finden sich auch einige von Moutons Arrangements von Tanzmusik aus Lully-Opern, einem Genre, welches noch ein paar Jahrzehnte zuvor für unangemessen gehalten worden wäre. Noch in den 60er Jahren verkündete das *Burwell-Lautenbuch*: »Es ist eine Schande für die Laute, Volkslieder oder Tanzweisen für Violine zu intonieren«, und »Leute nach der Laute tanzen zu lassen, ist unpassend«. Aber schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts, als die Bedeutung der Laute merklich abnahm, hatte man keine andere Wahl, als sich dem allgemeinen Musikgeschmack der Zeit anzupassen, welcher immer noch stark von Lully geprägt war – einer Persönlichkeit, deren Ausstrahlungskraft selbst die besten Lautenlehrer nicht ignorieren konnten. Selbst hier aber gibt Mouton seine Prinzipien nicht auf und integriert geschickt für die Laute typische Stilelemente in seine Arrangements, obwohl diese hier ein wenig fremd und altmodisch wirken. Auf diese Weise konnte er die Wünsche seines Schülers befriedigen und trotzdem seine Integrität wahren. Für seine Arrangements bediente er sich des »Sopran-und-Bass«-Verfahrens, was der Musik ausgesprochen förderlich ist. Lullys Art zu komponieren bestand darin, die Melodie- und Basslinie vorzugeben und dann seinen Lakaien das Ausfüllen der Mittelstimmen zu überlassen. Mouton kehrte diesen Prozess gewisser-

maßen um: er entfernte alles bis auf die äußeren Stimmen, die er dann der Laute anpasste. Durch diese einfache Methode gelang es ihm, etwas vom Geist der Originalkomposition zu bewahren.

Jacques de Gallots Musik markiert eine deutliche Abwendung vom vorhergehenden Stil. Hier finden wir eine Vielzahl von Strukturen: Zwei- und Dreistimmigkeit, Terzparallelen, subtiler und häufiger Einsatz von Verzierungen, und vor allem ein starkes Gefühl für Harmonie. Es ist, als stünden seine Werke auf Säulen von Akkorden – und was für Akkorden! Bei dem häufigen Gebrauch der großen Septime, wie er bei modernen Jazzmusikern und Bossa-Nova-Komponisten so beliebt ist, könnte man meinen, Gallot war auf der Suche nach etwa ähnlichem. Das Wort »Wollust« kommt einem unwillkürlich in den Sinn, will man seinen Stil beschreiben: die Aneinanderreihung von Septakkorden im Präludium a-Moll (Nr. 1), die sich in Terzen aufschwingende Melodie in der zweiten Phrase der Allemande *Le Bout de l'An de Mr. Gautier* (Nr. 2), die so stark an romantische Gitarren erinnert, der Ruf des Storches in *La Cigogne* (Nr. 3), der raffinierte Gebrauch des *campanella* (die Abwechslung zwischen in hoher Lage gegriffenen Tönen mit leeren Saiten, was ein an Glocken erinnerndes Überlappen von Tönen erzeugt) beim sanften Abfall der Melodie, oder der verwegene Rhythmus der stilisierten Arpeggien (»*séparations*«, das Nachschlagen der oberen Akkordtöne nach dem Spielen des Basses) im *Le Dogue d'Angleterre* (Nr. 4). Auch in die Variationen *Folies d'Espagne* (Nr. 8) fließen viele dieser

Effekte ein und erzeugen so eine musikalische Farbigkeit, die bei den vorangegangenen Generationen französischer Lautenkomponisten selten anzutreffen ist. Alles in allem stellt Gallots Musik einen Quantensprung im französischen Lautenstil dar, und so nimmt es nicht wunder, dass sie nicht nur großen Eindruck beim Siamesischen Gesandten hinterließ, sondern auch nachfolgende Generationen von Lautenisten beeinflusste. Was genau aber hatte den Gesandten so beeindruckt? Waren es die komplexen Verzierungen – oft zwei verschiedene Arten von Ornamenten kombinierend und damit einen wahren Klangwirbel erzeugend – sowie die anspruchsvolle harmonische Struktur? Waren es die Cluster aus großen und kleinen Sekunden im oberen und mittleren Register der Akkorde, die entstehen, wenn ein Finger der rechten Hand in langsamem Arpeggio sanft zurück über die Saiten streicht, und die man nur als üppig bezeichnen kann? Mit Sicherheit hat diese Art des Akkordspiels sowie der Gebrauch des *campanella* Gallots Musik von der seiner Zeitgenossen abgehoben. Beide Effekte sind in das Vokabular der Lautenmusik eingegangen und wurden besonders von den böhmischen Lautenspielern gern benutzt, namentlich von Sylvius Leopold Weiss, der sie freigiebig in seinen Kompositionen einsetzte. Man kann Gallot daher durchaus als ein wichtiges Bindeglied zwischen der französischen und der deutschen Lautenschule ansehen. Weiss zum Beispiel war so von der Komposition *L'Amant malheureux* des Franzosen angetan, dass er nicht weniger als vier Arrangements oder Parodien davon verfasste.

Freimütig eingestehend, wieviel er Ennemond Gaultier («dem Älteren») zu verdanken hatte, schrieb Gallot in seinen *Pièces de Luth*: »ich schätze mich glücklich, dass man die Prinzipien, die er [Gaultier d. Ä.] mir vermittelt hat, erkennen kann in dem was ich tue«. Er war ebenfalls eher geschmeichelt darüber, dass man ihn beschuldigte, das Werk seines Mentors zu plündern: »nichts könnte meinem Werk größere Ehre erweisen«. Als Teil dieser Tradition angesehen zu werden, war offenbar Grund genug stolz zu sein, und Gallots Worte sind als fraglose Anerkennung von Gaultiers Autorität zu verstehen. Die Allemande *Le Bout de l'An de Mr. Gautier* markiert das Ende des Trauerjahres für Denis Gaultier («den Jüngeren»), welcher im Januar 1672 verstorben war, und ist ein weiteres Zeichen für Gallots Bewunderung dieser Dynastie. Diese langsame Allemande spiegelt die schlichte, fast klassische Verehrung für Gaultier d. J. wider, widersteht aber der Versuchung, dessen Stil zu imitieren. Mit dieser Hommage bestätigt Gallot einmal mehr, ein wichtiges »Glied in der Kette« der französischen Lautentradition zu sein.

War es Neid oder musikalische Ignoranz – Ernst Gottlieb Baron schrieb in seiner *Untersuchung des Instruments der Lauten* von 1727: »Gallot hat seinen Piecen dergestalt fremde Nahmen gegeben, dass man sehr nachdenken muss, wie sie mit der Sache connectiren, zumahl wenn er den Donner und Blitz auf der Lauten exprimiren wollen, nur ist es schade, dass man nicht darzu geschrieben, wenn es wetterleuchtet und

einschlägt«. Barons Tadel ist völlig ungerechtfertigt, offenbar entgeht ihm die Raffinesse solcher Werke wie *Tombeau de Mr. le Prince de Condé* (Nr. 19) und *Les Plaintes de Psyché* (Nr. 27), zwei von Gallots besten Kompositionen. Die vornehme Zurückhaltung des kurzen Eröffnungsdialogs des *Tombeau* (an Denis Gaultiers Handhabung des Genres erinnernd) wird bald aufgegeben, um Schmerz und Trauer freien Lauf zu lassen: charakterisiert durch die Dissonanz der Sekunde (eines von Gallots bevorzugten Mitteln) und die Dreistimmigkeit, welche den Rest des Stückes dominiert und ihm zusätzlich Schwere vermittelt. Die Intimität weicht einer offenen, förmlichen Trauerbezeugung, die mit majestätischem Pomp daherkommt. Die zweite Hälfte des Stückes macht reichlich Gebrauch von aufsteigender Chromatik, bevor die Musik in einer *campanella*-Kaskade steil abfällt zu tiefen Akkorden, die den Kummer geradezu herausstöhnen, um sich dann nur noch zu einem letzten erschöpften Seufzer aufzuschwingen und schließlich sanft zur Ruhe zu gleiten.

Das Klagelied *Les Plaintes de Psyché* war seiner Zeit sehr bekannt und taucht in mehreren Quellen auf. Der Gelehrte, Kunstkenner und Amateurlautenist Johann Friedrich Armand von Uffenbach verzeichnete am 1. April 1714 den Kauf eines leeren Notenbuches für Lautentabulatur, worin ein Stück – *Psyché*, welches er Gaultier zuschrieb – bereits eingetragen war. Er hatte es zunächst nicht erkannt, bis er sich später erinnerte, es bereits einmal gespielt zu haben. Da kein von Gaultier

komponiertes Stück mit einem solchen Titel gefunden wurde, ist zu vermuten, dass Uffenbach sich irrte, und es sich eigentlich um *Les Plaintes de Psyché* von Jacques de Gallot handelte. Dieses wunderbare Stück ist ein perfektes Beispiel für das »Sprechen« der Laute. Psychés Seufzen und Stöhnen über den Verlust ihres geliebten Cupido sind klar aus der oberen Stimme dieser Allemande grave herauszuhören, während Stimmen des Mitleids sich im mittleren Register eingerichtet haben und Erbarmen mit der sich verzehrenden Trauernden ausdrücken. Der sich daraus ergebende Dialog ist eine großartige Illustration einer musikalischen Konversation, von Frage und Antwort, Klage und Trost. Diese wird einzig von Psychés letztem irdischen Aufschrei unterbrochen, bevor Jupiter sich ihrer endlich erbarmt, ihr Unsterblichkeit gewährt und sie wieder mit ihrem Liebsten vereint, was sich in der Ruhe des letzten Abschnittes der Komposition widerspiegelt. *Les Plaintes de Psyché* kann als die Krönung von Gallots Werk angesehen werden: Mit seiner großartigen Rhetorik ist es ein Beispiel ersten Ranges für die Erweiterung und Bereicherung der Prinzipien der Gaultiers, ohne ihrer Gültigkeit Abbruch zu tun.

LETZTE BLÜTE

Es wird allgemein davon ausgegangen, dass weder Charles Mouton noch Jacques de Gallot im neu anbrechenden Jahrhundert noch lebten. Es findet sich keine

Erwähnung von Gallot nach 1690, noch von Mouton nach 1696, und die *Tombeaux* für »Mr. Mouton« und »Vieux Gallot«, die von Robert de Visée komponiert wurden und sich in Vaudry de Saizenays Lautenmanuskript (beginnend im Jahre 1699) finden, attestieren das Hinscheiden dieser beiden großen Meister. Der Neffe Gallots des Älteren, Pierre (genannt »der Jüngere«), unterrichtete auch nach der Jahrhundertwende in Paris, aber die große Beliebtheit, derer sich die Laute einst erfreute, war seit langem verschwunden. Die neuen bevorzugten Instrumente waren nun das Cembalo und die Gitarre, welche schon etwa seit 1680 sich zunehmender Beliebtheit erfreute. In einem Empfehlungsschreiben zur Stellensuche aus dem Jahre 1690 zählt René Milleran unter seinen Fähigkeiten das Lauten- und Gitarrenspiel auf. Zwanzig Jahre zuvor hätte die Erwähnung des Gitarrenspiels nur Stirnrunzeln hervorgerufen, doch in den 90er Jahren, als das eine Instrument gerade im Niedergang begriffen war und das andere ziemlich in Mode kam, galten beide in der vornehmen Gesellschaft als akzeptabel. Als Uffenbach 1715 begann, Unterricht bei Pierre Gallot zu nehmen, hatte sich das Ansehen der Laute noch weiter verschlechtert. Ein Eintrag in Uffenbachs Reisetagebuch vermerkt eine Unterhaltung mit einem Pariser Lautenbauer, in welcher beide Männer den Untergang der Laute beklagten.

Aus dem gleichen Tagebuch erfahren wir, dass Gallot der Jüngere seinen Schülern immer noch Musik von Charles Mouton empfahl (Uffenbach weigerte sich

allerdings, die vier Bände zu kaufen, da ihm der Preis zu hoch erschien), ebenso wie die seines berühmten Onkels Gallot dem Älteren. Wie Mouton vor ihm, war auch Pierre Gallot gezwungen, seinen Schülern Arrangements auf Opernstücke von Lully anzubieten. Er ging allerdings einen anderen Weg: seine Stücke halten sich enger an den Lautenstil, speziell was den Gebrauch der Verzierungen angeht sowie des hier etwas befremdlich wirkenden *séparation*. Gallot bemühte sich auch, seine Schüler im Spiel von *préludes non mesurés* zu unterrichten. Zu diesem Zweck trug er kurze Beispiele in deren Manuskripte ein. Ein solches Stück ist auch auf dieser CD zu hören (Nr. 9).

Uffenbachs Schilderung seiner Begegnung mit Pierre Gallot enthält auch die hübsche Beschreibung eines Besuches im Hause seines Lehrers, bei welchem dieser für ihn auf einigen seiner vielen Instrumente spielte, darunter auf einer kostbaren Hans Frey, welche einst dem Lautenisten Emmon gehört hatte, sowie einer großen Laute, die Gallot, wegen ihres tiefen und ernsten Klanges seine Orgel nannte. Überwältigt von Gallots Spiel notierte Uffenbach: »keine Harmonie einer einzigen Musik, sie sey so vollständig als sie wolle, kommt diesem Solospieler gleich«. Während ihrer häufigen Treffen lud Uffenbach seinen Lehrer regelmäßig zum Essen ein, auch ihre letzte Begegnung hält er in seinem Tagebuch fest: »Nahm ich mittags meinen lehrmeister gallot noch einmal zu dem essen mit, und nahm alda abschied von ihm«.

ANMERKUNG ZUR BESAITUNG

Anders als bei den meisten Lautenaufnahmen wurde das Instrument für dieses Programm komplett mit Darmsaiten bespannt, von denen keine umspinnen war. Die oberen Saiten sind von Nicholas Baldock (Kathedrale Strings), die mittleren von Dan Larson (Gamut) und die Bass-Saiten (die mit Metallsalzen beschwert wurden) wurden von Mimmo Peruffo (Aquila Corde Armoniche) hergestellt. Da die Saiten nicht lackiert wurden, sind möglicherweise mehr Greifgeräusche zu hören als der Hörer gewohnt ist. Diese sind auf die Reibung zurückzuführen, die die Finger der rechten Hand beim Zupfen der Saiten verursachen, außerdem auf die Tatsache, dass die Finger der linken Hand für einen Moment »kleben bleiben«, nachdem der Druck ausgeübt wurde. Das dabei entstehende Geräusch kann bei höherer Lautstärke an ein Knarzen erinnern. Wir empfehlen daher dem Hörer, die Lautstärke am Wiedergabegerät entsprechend anzupassen.

Anthony Bailes
(Übersetzung: Franziska Gorgs)

Für die Originalzitate siehe englischen und französischen Text.

UNE DOUCEUR VIOLENTE

*Cher Mouton à te voir si bien représenté
Par des charmes secrets je me laisse surprendre
Je suis de ton portrait doublement enchanté
Je te vois et je crois t'entendre.*

(Inscrit sur le portrait du luthiste Charles Mouton réalisé par le graveur Gérard Edelinck d'après la peinture de François de Troy.)

La réaction d'Edelinck lorsqu'il voit, pour la toute première fois, le portrait de Charles Mouton réalisé par François de Troy est compréhensible : le modèle, quintessence de l'élégance avec sa longue perruque et ses habits raffinés, est assis et joue de son luth tout en fixant l'observateur. Assis les jambes croisées et les mains posées nonchalamment sur son luth, une aura de bien-être pleine d'assurance se dégage de sa posture détendue. Les mots d'Edelinck « je crois t'entendre » sont sincères et reflètent sa surprise face au réalisme du portrait, qui provoque l'association avec le jeu de Mouton que le graveur doit avoir entendu en diverses occasions, ne fût-ce que lors des cours que sa fille prenait avec le luthiste : la gravure a été réalisée en signe de gratitude pour ces leçons.

La peinture elle-même comporte un petit problème : dans le coin supérieur droit, on peut lire les mots « peint par François de Troy à Paris en 1690 ». S'il faut croire cette inscription, il est difficile de com-

prendre comment Mouton, alors dans sa 73^e année, ne présente aucun des signes de l'âge, ni sur les mains, ni sur le visage, aucune ride ni tache. Soit la date est erronée, soit le portrait a été conçu comme une représentation idéale plus que réaliste, un monument à un célèbre luthiste dépeint au sommet de sa gloire. Le souhait de peindre ainsi le dernier représentant important de l'école de luth initiée par les Gaultier est compréhensible, mais cela pourrait avoir également une autre signification. Ce tableau pourrait-il être vu comme un symbole du patrimoine de la tradition française du luth tout entière, personnifiée par Charles Mouton ? L'idée n'est pas aussi tirée par les cheveux qu'il pourrait d'abord sembler : durant le XVII^e siècle, les compositions et les réputations des générations successives de luthistes étaient tellement entremêlées que souvent, les réalisations et les exploits de l'un étaient attribués à l'autre. Le *Parnasse François* de Titon du Tillet (1732) est un excellent exemple de la confusion régnante : l'auteur y relate que « M. de Troy, fameux Peintre... avoit été dans sa jeunesse ami de Gaultier, et en a fait un très beau portrait, que je crois avoir été gravé ». Le luthiste en question est évidemment Mouton et non Gaultier. De telles erreurs étaient fréquentes, et vers la fin du XVII^e siècle, ces musiciens de légende s'étaient mêlés dans l'esprit du public en un unique colosse possédant tous les attributs et toutes les compétences de l'école de luth française. Où que réside la vérité, c'est la beauté esthétique du superbe portrait de de Troy qui nous attire et nous impressionne aujourd'hui.

À l'inverse de plusieurs de ses prédécesseurs et contemporains, Charles Mouton semble ne jamais avoir tenu de position officielle à la Cour de France, bien qu'un témoignage le mentionne à la Cour de Savoie en 1673. Il paraît avoir généralement évolué dans les cercles littéraires, se produisant dans les salons lors de réunions amicales, ainsi qu'y fait allusion le poème *Le Mouton Fabuleux / Pour Monsieur Mouton excellent Ioïeur de Luth* du célèbre poète Jean-François Sarasin. Sarasin, la coqueluche de plusieurs salons parisiens, y compris ceux de Ninon de Lenclos et de Mademoiselle de Scudéry, pourrait bien avoir contribué à introduire Mouton dans des cercles si prestigieux.

La réputation du Mouton professeur est plus facile à évaluer. L'estime dans laquelle il était tenu et l'affection exprimée par ses élèves et amis est illustrée par l'acte d'Edelinck de graver son portrait et de s'adresser à lui avec les mots « Cher Mouton », ou par l'évocation par Philipp Franz Lesage de Richée, dans son ouvrage *Cabinet der Lauten* (1695), d'avoir eu « le bonheur d'avoir été son élève ». N'oublions pas non plus le nombre d'élèves venus suivre ses cours, certains même de Scandinavie. René Milleran, l'interprète de Louis XIV, grammairien et professeur de français, d'anglais et d'allemand, fut l'un de ses élèves et son manuscrit de luth a par chance été conservé. Avec sa belle reliure de cuir bleu foncé et sa taille charmante (de 17 centimètres sur 7, il peut réellement être considéré comme un livre « de poche »), les pièces qui s'y trouvent notées sont un plaisir pour les yeux autant

que pour les oreilles : elles ont été transcrites dans des encres de différentes couleurs, une pour les portées, une autre pour les lettres de tablature et une troisième pour les signes de rythmes. Le livre énumère les principaux maîtres de l'art du luth de l'époque et, ainsi que l'on s'y attendrait, une place de choix est réservée à « l'Ilustre Mr. Mouton, mon maitre ».

Sans la liste de Milleran, il aurait été difficile de s'y retrouver dans la confusion régnant dans les liens qui relient les trois luthistes Gallot, puisqu'ils apparaissent comme « messrs. Gallots les deux freres » et « mr. Gallot le jeune fils de mr. le v. gallot d'Angers ». L'examen des pièces attribuées dans le manuscrit au « v.[ieux] Gallot de Paris » les montre en concordance avec celles de la collection imprimée de Jacques de Gallot, *Pièces de Luth*, tandis que celles attribuées à Gallot d'Angers n'ont pas de telles corrélations. Ainsi, Jacques de Gallot doit avoir été l'oncle de « Gallot le jeune », dont nous connaissons le prénom (Pierre) et l'adresse (« au cul de sacq de la rue de 4 vents ») grâce à son contrat de mariage. Cette même adresse est mentionnée dans plusieurs manuscrits de luth, prouvant ainsi que Pierre doit avoir été le « Gallot de Paris » avec qui leurs propriétaires ont été en contact et ont probablement pris des leçons.

Comme pour Charles Mouton, nous en savons malheureusement peu au sujet de Jacques de Gallot et les renseignements doivent tous être tirés de sources disparates. Même la date de sa seule publication,

PIECES DE LUTH composées sur differens modes, est inconnue – nous savons cependant qu'elle ne peut avoir paru avant 1684, l'année où le dédicataire du livre, Victor-Marie comte d'Estrées, reçoit la survivance de la charge de vice-amiral de France, puisque son nouveau grade est mentionné sur la page de titre. Cela ne signifie pas que les compositions elles-mêmes ne sont pas antérieures : *L'Éternelle*, par exemple, est publiée dans le *Mercur galant* en janvier 1683, avec cette annonce : « Comme je sais que vous estimez beaucoup Mr. Gallot, je vous envoie une de ses Pieces de Lut qui m'est tombée entre les mains, et que j'ay fait graver. Cet habile maistre est revenu du long voyage qu'il estoit allé faire, et qui a privé Paris des Concerts qu'il donnait tous les Samedis au Public. Il les doit recommencer dans peu de temps, et l'on aura le plaisir d'entendre cet excellent Homme qui réussit si bien, tant pour la finesse du jeu que pour la position des doigts et la propreté. »

Le *Mercur galant* de janvier 1687 témoigne également du jeu raffiné de Gallot. Nous lisons, concernant un concert donné à l'hôtel d'Assas auquel il avait convié l'ambassadeur du Siam après avoir joué devant lui à l'ambassade : « Le Concert fut trouvé tres beau ; aussi estoit-il des plus illustres de France dans leur Art. Quand il fut finy, Mr. Galot joua seul du Lut ; et l'Ambassadeur luy dit « qu'encore qu'il crût que rien ne pouvoit être ajouté à la beauté du Concert, il y avoit des delicatesses dans ce qu'il jouait seul, qui ne devoient pas estre confondües parmi le grand nombre d'instruments parce qu'on en perdoit beaucoup. »

AU SUJET DE LA MUSIQUE

Malgré le fait qu'ils soient les deux derniers représentants importants d'une école de luth dominée par Ennemond et Denis Gaultier, ni Gallot ni Mouton ne peuvent être accusés de n'avoir fait qu'« entretenir la flamme ». Bien que tous deux reconnaissent publiquement leur dette vis-à-vis des Gaultier, leur propre musique fait montre d'originalité et ne peut être réduite à une pâle imitation, en dépit de leur adhésion aux principes énoncés par cette dynastie vénérée.

Des deux compositeurs, la musique de Mouton est celle qui se rapproche le plus du style des Gaultier ; cela n'est nulle part plus évident que dans les doubles composés sur certaines de leurs courantes. Ceux-ci s'ajustent si bien qu'il est difficile de croire qu'ils sont d'une autre main. C'est sans doute leur accueil favorable qui convainquit Mouton d'inclure l'un de ces doubles dans sa collection imprimée, avec cette modeste remarque : « J'ay mis la belle homicide de feu Monsieur Gautier à cause d'un double que j'ay fait que l'on a trouvé assez passable ».

La similitude entre la musique de Mouton et celle des Gaultier découle d'une prédilection partagée pour l'écriture à deux voix, avec occasionnellement des lignes intérieures qui présentent l'avantage de garder les lignes mélodiques dans la zone de confort des possibilités tonales du luth sans limiter les capacités expres-

sives. La musique de Mouton contient cependant une restriction émotionnelle auto-imposée, qui peut être comprise à la lumière de ce que la méthode de luth de Burwell, un manuscrit anglais qui enseigne l'art de jouer le luth à la manière des Gaultier, nomme « médiocrité » – un mot qui, à notre époque, a acquis une connotation négative, mais qui au XVII^e siècle avait une tout autre signification : « modération », dans le sens d'« éviter les extrêmes », en est peut-être le meilleur équivalent moderne. Dérivant des diktats du conformisme et du rituel contrôlé si typique de la culture française sous Louis XIV, la musique de Mouton adhère très bien à ces pratiques, n'exhibant ni surprises harmoniques violentes ni démonstrations grossières de virtuosité – seuls quelques moments d'étalage extravagant, comme la cascade d'ornementations du *Tombeau de Gogo* (page n° 23). Néanmoins, la préoccupation principale de Mouton reste de composer de la musique qui flatte le luth, tout en évitant toute démonstration évidente, considérée comme vulgaire. Cela peut donner une apparence parfois superficielle, prédictible, voire simpliste à ses pièces. Mais c'est les traiter injustement : nous ne devrions pas confondre leur formalité, voulue par l'époque, avec un manque de profondeur.

En conférant une apparente prévisibilité à la ligne de basse – ce que les Gaultier n'ont jamais fait –, Mouton procure une plus grande liberté à ses mélodies, qui pourraient soutenir un style davantage *cantabile*, une qualité attribuable aux opéras de Lully et reconnue par les cercles de luth eux-mêmes à partir de la dernière

partie du siècle. Mais c'est le style *parlando*, tant vanté par les plus grands maîtres (« avec les autres instruments nous chantons, mais avec le luth nous parlons », ainsi que l'auteur de la méthode Burwell l'exprime si succinctement), qui reste le credo du bon style de luth, et la majorité des compositions de Mouton y sont conformes. Des lignes de basse bien structurées assurent la clarté harmonique, laissant la liberté au compositeur de s'adonner à de longues lignes de chromatismes (par exemple dans la seconde moitié du *Tombeau de Gogo*) ou de se passer totalement des voix intérieures, comme dans la *Chaconne* (page n° 26) et dans la *Courante en do majeur* (page n° 14).

L'écriture à deux voix permet également une plus grande liberté interprétative. Elle limite la nécessité de se concentrer sur l'aspect moteur de la technique (les gestes de pincer et d'appuyer les doigts sur les cordes), permettant ainsi à l'attention de se focaliser sur des éléments plus délicats de la production du son, de la balance et du volume – éléments importants à une époque de recherche de la perfection en toute chose, que ce soit dans les manières, la mode ou les arts.

Alors que le répertoire des livres imprimés de Mouton se compose uniquement de sa propre musique, le manuscrit « de poche » de Milleran est plus varié et comprend également des œuvres des Gaultier et d'autres maîtres du luth respectés de l'époque. S'y trouvent en outre quelques arrangements par Mouton de musique de danse tirée des opéras de Lully, un genre

qui, quelques décennies auparavant, aurait été jugé inapproprié. Dans les années 1660, la méthode Burwell proclame encore : « c'est une honte pour le luth de jouer des airs de pays, des chansons ou des courantes du violon » et « le luth n'est pas approprié pour faire danser les gens » ; mais, vers la fin du XVII^e siècle, avec la nette diminution de l'importance de l'instrument, il n'y a d'autre choix que de se conformer à la mode musicale générale de l'époque, dominée encore par la figure de Lully – une force trop grande pour être ignorée, même par les meilleurs professeurs de luth. Même ainsi, Mouton n'abandonne pas ses principes et ses arrangements intègrent habilement des éléments stylistiques typiques du style de luth, bien qu'ils soient un peu étranges et démodés. De cette façon, il peut se plier aux souhaits de son élève tout en conservant son intégrité. Dans ses arrangements, il adopte une approche « dessus et basse » qui sert particulièrement bien la musique. À l'inverse du procédé de composition de Lully qui fournit la mélodie et la ligne de basse et laisse ses laquais ajouter les voix intérieures nécessaires, Mouton retire tout sauf les voix extérieures, qui sont alors ajustées au luth. Par ce simple moyen, il peut conserver quelque chose de l'esprit des compositions originales.

La musique de Jacques de Gallot présente un changement marqué par rapport à l'ancien style. On y trouve des textures différentes – à deux voix, à trois voix –, des mouvements de tierces, l'utilisation subtile et fréquente de l'ornementation et, surtout, un sentiment fort pour l'harmonie. C'est comme si ses pièces étaient sup-

portées par des piliers d'accords – et quels accords ! Avec son fréquent usage de la septième majeure, si appréciée des musiciens de jazz modernes et des compositeurs de bossa nova, on est tenté de penser que Gallot recherche une qualité semblable. Le mot « volupté » vient à l'esprit lorsque l'on veut décrire son style : la chaîne d'accords de septième dans le prélude en *la* mineur (page n° 1) ; la montée en tierces de la mélodie dans la seconde phrase de l'allemande *Le Bout de l'An de Mr. Gautier* (page n° 2), qui rappelle tant la guitare romantique ; le pleur de *La Cigogne* (page n° 3) et l'usage subtil de *campanella* (alternance de notes appuyées en position haute et de cordes à vide entraînant un chevauchement de sons évoquant des cloches) lorsque la ligne tombe doucement ; ou le rythme fanfaron des *arpeggios* stylisés (« séparations » qui consistent à retarder les notes supérieures d'un accord par rapport à la basse) du *Dogue d'Angleterre* (page n° 4). Les variations des *Folies d'Espagne* (page n° 8) incorporent également un grand nombre de ces effets afin de produire une diversité de couleurs musicales rarement rencontrée dans la musique des générations précédentes de compositeurs français de musique pour luth. Dans l'ensemble, la musique de Gallot fait faire un progrès énorme au style du luth français – qu'elle ait fait une telle impression sur l'ambassadeur siamois et qu'elle ait influencé la génération suivante des luthistes n'est pas surprenant. Mais qu'est-ce qui a impressionné l'ambassadeur ? Est-ce l'utilisation sophistiquée de l'ornementation, combinant souvent simultanément deux types différents de fioritures pour créer un véritable

structure harmonique très sophistiquée ? Ou les clusters de secondes majeures ou mineures dans le registre supérieur ou moyen d'accords qui créent une texture qu'on ne peut qualifier que de luxuriante lorsqu'ils sont joués en faisant glisser doucement un doigt de la main droite sur les cordes en un lent *arpeggio* ? Certes, cette manière de jouer les accords et l'effet de *campanella* distinguent la musique de Gallot de celle de ses contemporains ; ces deux effets intégrèrent le vocabulaire de la musique pour luth et rencontrèrent une faveur particulière auprès des musiciens bohémiens, notamment Sylvius Leopold Weiss qui en saupoudra généreusement ses compositions. Ainsi, Gallot peut être considéré comme un maillon important entre les écoles « française » et « allemande » de luth, particulièrement Weiss dont la fascination pour l'œuvre *L'Amant malheureux* lui en inspira pas moins de quatre arrangements ou parodies.

Heureux de mentionner sa dette envers Ennemond Gaultier, dit « le vieux », dans ses *Pièces de Luth*, Gallot écrivit « je m'estime heureux qu'on reconnaisse les principes qu'il m'a donné à ce que je fais ». Il était flatté d'être accusé du pillage des œuvres de son mentor : « rien ne peut faire plus d'honneur à mon ouvrage ». Appartenir à cette tradition était évidemment source de fierté et les mots de Gallot sont une reconnaissance tacite de l'autorité de Gaultier. L'allemande *Le Bout de l'An de Mr. Gaultier*, marquant la fin de l'année de deuil pour Denis Gaultier, dit « le jeune », mort en janvier 1672, est également un rappel de l'estime en laquelle Gallot tenait cette dynastie. La

vénération sobre, presque classique, exprimée sous la forme d'une allemande lente, rend hommage au jeune Gaultier tout en évitant l'écueil de tenter d'imiter son style. Par ce simple acte d'hommage, Gallot établit ses lettres de créance en tant que digne porteur du flambeau de l'école de luth française – un maillon de la chaîne, en quelque sorte.

Est-ce l'ignorance musicale ou simplement la jalousie qui conduisit Ernst Gottlieb Baron à écrire dans son *Untersuchung des Instruments der Lauten* de 1727 que « Gallot donna des titres tellement étranges à ses pièces que l'on doit vraiment réfléchir à la façon dont ils leur sont liés, en particulier quand il veut exprimer le tonnerre et la foudre sur le luth. Il est dommage qu'il n'ait pas indiqué quand la foudre a frappé et est tombée ». La critique de Baron est décidément injuste et ignore la finesse d'œuvres telles que le *Tombeau de Mr. le Prince de Condé* (page n° 19) ou *Les Plaintes de Psyché* (page n° 27), deux des compositions de Gallot les plus raffinées. La noble introspection du bref dialogue d'ouverture du tombeau (qui rappelle la manière qu'a Denis Gaultier de traiter le genre) se transforme rapidement en une effusion de peine, exprimée au travers de la dissonance d'une seconde (l'un des moyens préférés de Gallot) et du poids supplémentaire conféré par la texture à trois voix qui domine le reste de la pièce. L'intimité a laissé la place à la manifestation évidente et formelle du deuil alliée à la splendeur de la majesté. La seconde partie de la pièce fait un usage extensif du chromatisme ascendant avant de plonger en une cascade de

peine, pour se relever dans un dernier soupir épuisé puis de doucement retomber pour se reposer.

La lamentation *Les Plaintes de Psyché* était bien connue à l'époque et est reprise dans plusieurs sources. Le 1^{er} avril 1714, le savant, connaisseur et luthiste amateur Johann Friedrich Armand von Uffenbach acheta un livre de pages blanches réglé pour la tablature de luth dans laquelle une seule pièce, *Psyché*, qu'il attribua à Gaultier, avait été copiée. Il ne la reconnut d'abord pas, mais réalisa ensuite qu'il l'avait déjà jouée. Comme aucune pièce de ce titre composée par un Gaultier ne nous est parvenue, il semble plus probable qu'Uffenbach s'est trompé et que cette œuvre est en fait *Les Plaintes de Psyché* de Jacques de Gallot. Cette magnifique pièce est l'un des plus parfaits exemples de parole exprimée sur le luth. Les soupirs et les plaintes de Psyché à la perte de son bien-aimé Cupidon sont clairement audibles à la voix supérieure de cette allemande grave, tandis que les voix de la sympathie habitent le registre moyen et expriment la pitié pour sa peine dévorante. Le dialogue qui en résulte est une splendide illustration de conversation en musique, de question et de réponse, de plainte et de consolation. Cela n'est brisé que par le dernier pleur terrestre de Psyché avant que Jupiter, enfin pris de pitié, lui accorde l'immortalité et l'unisse à nouveau à son bien-aimé, comme le dépeint la tranquillité du passage final de la composition. *Les Plaintes de Psyché* doit être vue comme le couronnement de l'œuvre de Gallot : avec son superbe usage de la rhétorique, c'est un exemple suprême de la façon

dont les principes établis par les Gaultier peuvent être élargis et enrichis, sans rien perdre de leur validité.

UNE ULTIME PROSPÉRITÉ

Il est généralement admis que ni Charles Mouton ni Jacques de Gallot n'étaient encore en vie à l'arrivée du nouveau siècle. On ne trouve aucune mention de Gallot après 1690 ni de Mouton après 1696, et les tombeaux de « Mr. Mouton » et de « Vieux Gallot » composés par Robert de Visée, présents dans le manuscrit de luth Vaudry de Saizenay (commencé en 1699), attestent du décès des deux grands maîtres. Le neveu de Vieux Gallot, Pierre (« Gallot le jeune »), continua à enseigner à Paris après le tournant du siècle, mais l'ancienne stature du luth avait disparu depuis longtemps et les instruments favoris étaient alors le clavecin et la guitare, cette dernière ayant commencé à attirer l'attention dans les années 1680. Dans une lettre de recommandation pour la sollicitation d'un emploi datée de 1690, René Milleran énuméra parmi ses aptitudes la capacité à jouer à la fois du luth et de la guitare. Vingt ans plus tôt, un tel couplage aurait été mal vu, mais dès la dernière décennie du siècle, avec l'un des instruments sur le déclin et l'autre très en vogue, les deux étaient également acceptés dans la société élégante ; quand Uffenbach commença à prendre des leçons auprès de Pierre Gallot en 1715, le succès du luth avait encore diminué. Une entrée dans son journal de voyage témoigne d'une conversation avec un luthier parisien

lors de laquelle tous deux déplorèrent la disgrâce dans laquelle l'instrument était tombé.

Par le même journal, nous apprenons que Gallot le jeune recommandait encore la musique de Charles Mouton à ses élèves (Uffenbach refusa d'acheter les quatre livres imprimés, trouvant le prix trop élevé) autant que celle de son célèbre oncle, Vieux Gallot. Tout comme Mouton avant lui, Pierre Gallot fut lui aussi obligé de fournir à ses élèves des arrangements de musique tirée des opéras de Lully. Il adopta cependant une approche différente : ses pièces montrent une plus grande adhésion au style du luth, particulièrement dans le type d'ornementation utilisée et l'usage quelque peu étrange de « séparer ». Gallot prit également soin d'instruire ses élèves en l'art de jouer des préludes non mesurés. À cette fin, il écrivait de courts exemples dans leurs livres manuscrits. On peut en entendre un sur cet enregistrement (page n° 9).

Dans le récit de ses rencontres avec Pierre Gallot, Uffenbach fait une description charmante d'une visite à la maison de son professeur, lors de laquelle ce dernier joua pour son hôte de quelques-uns de ses nombreux instruments, parmi lesquels un précieux Hans Frey ayant appartenu au luthiste Emmon et un grand luth qu'il appelait son « orgue » en raison de sa sonorité profonde et grave. Bouleversé par le jeu de Gallot, Uffenbach note qu'« aucune harmonie d'aucune sorte de musique, aussi parfaite soit-elle, ne peut être comparée à celle de ce soliste ». Parmi leurs fréquentes ren-

contres, il y avait les invitations à déjeuner que faisait Uffenbach à son professeur – leur dernière rencontre est ainsi décrite : « J'ai à nouveau pris mon professeur Gallot à déjeuner, puis je pris congé de lui ».

UN MOT AU SUJET DES CORDES

À la différence de la plupart des enregistrements de luth, l'instrument utilisé pour ce programme est entièrement monté avec des cordes en boyau, aucune d'entre elles n'est filée. Les cordes supérieures ont été fournies par Nicholas Baldock de Kathedrale Strings, celle du registre medium par Dan Larson de Gamut et les basses (qui ont été alourdies avec des sels métalliques) ont été réalisées par Mimmo Peruffo de Aquila Corde Armoniche. Comme les cordes ne sont pas vernies, l'auditeur entendra sans doute plus de bruits parasites que d'habitude. Cela est dû à la friction causée par les doigts de la main droite pinçant les cordes, ainsi que par une tendance des doigts de la main gauche à rester momentanément « collés » aux cordes au relâchement de la pression. Le bruit qui en résulte peut, à un plus haut volume, ressembler à un grincement. Nous conseillons donc aux auditeurs d'ajuster en conséquence le volume de leur matériel d'écoute.

*Anthony Bailes
(Traduction : Catherine Meeùs)*

Pour les citations originales, voir les textes anglais et allemand.



RENÉ MILLERAN

(from Private collection, Switzerland)

Recorded in June, 2010 at the Church of St Apollinaire, Bolland, Belgium

Artistic direction, recording and mastering: Rainer Arndt

Editing: Ricardo Rapoport, Rainer Arndt

Graphic concept: Laurence Drevard

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

Production: Outhere

Cover: Gaming purse, France c. 1670

(by courtesy of Victoria and Albert Museum, London)

Photos: © V&A Images (cover), © Lucian Hunziker (p. 4),

© Kenneth Sparr (p. 6), © Serge Hasenböhler (p. 32)

Anthony Bailes would like to thank Miranda Murphy and Matthew Daillie for their help with English translations of the French texts.

RAM 1104

RAMÉE

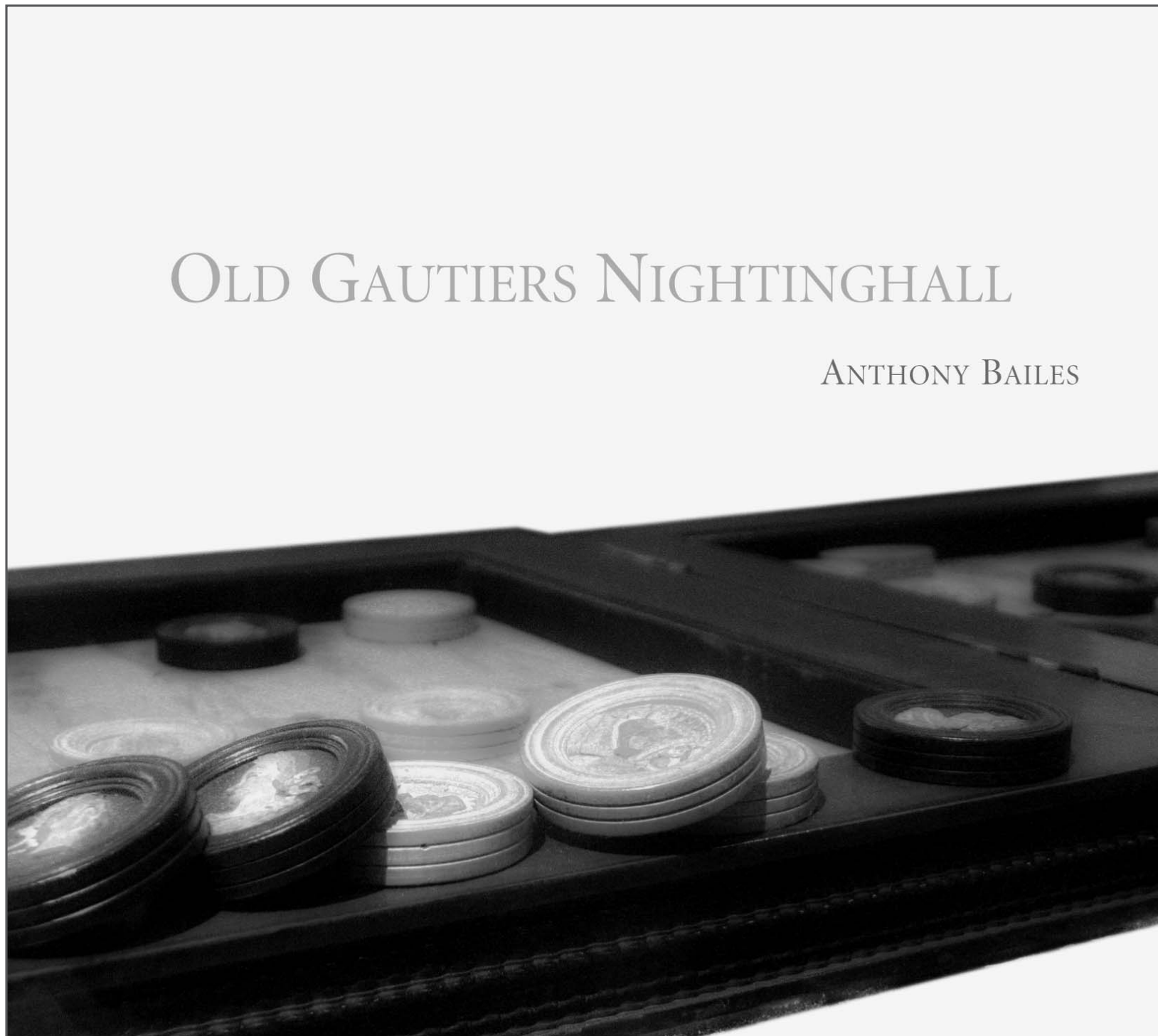
www.ramee.org

© & © OUTHERE 2011

outhere

www.outhere-music.com

OTHER RELEASES WITH ANTHONY BAILES



OLD GAUTIERS NIGHTINGHALL
French and English lute music in »Accords nouveaux«
www.outhere-music.com/store-RAM_0707

OTHER RELEASES WITH ANTHONY BAILES

Gaultier
APOLLON ORATEUR

ANTHONY BAILES – lute



APOLLON ORATEUR

Seventeenth-century French lute music by Denis and Ennemond Gaultier

www.outhere-music.com/store-RAM_0904

This is an

outhere

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