

holland festival '70

programma

25

Muziek aan het hof van Lodewijk XIV en XV

Alarius Ensemble

Amsterdam
Den Haag

Noorderkerk
Oud Kath. Kerk

23 juni
24 juni

20.15 uur
20.15 uur



programma

François Couperin
1668-1733

Trionsonate uit 'l'Imperiale'
(3ème Ordre des Nations 1726)
2 violen en basso continuo
*Gravement – Vivement – Gravement et marqué –
Légèrement – Rondement – Vivement*

Marin Marais
1656-1728

Sonnerie de Ste Geneviève du Mont à Paris
(1723)
viool, basgamba en basso continuo

Marin Marais

Tombeau de Mr. Meliton
(uit 'Premier livre . . .', 1686')
2 basgamba's en basso continuo

pauze

Jean-Féry Rebel
1661-1747

Premiere Sonate en Trio
(uitgeg. 1712)
2 violen en basso continuo
Lentement – Gay, Air, Gay – Lentement – Gay – Air

Antoine Forqueray
1672-1745

Ve Suite de Pièces de Viole
basgamba en basso continuo
La Rameau (majestueusement)
La Guignon (vivement et détaché)
La Léon, Sarabande (tendrement)
La Montigné (galamment sans lenteur)
La Silva (très tendrement)
Jupiter (modérément)

François Couperin

**Le Parnasse, ou l'Apothéose
de Corelli – Grande Sonate en Trio (1724)**
2 violen en basso continuo

*Corelli, au Pied du Parnasse, prie les muses de le
recevoir parmi elles.*

*Corelli, charmé de la bonne réception qu'on lui fait au
Parnasse, en marque sa joye. Il continue avec ceux qui
l'accompagnent.*

*Corelli buvant à la source d'Hypocrène – sa troupe
continue.*

*Entouziisme de Corelli causé par les eaux d'Hypo-
crene.*

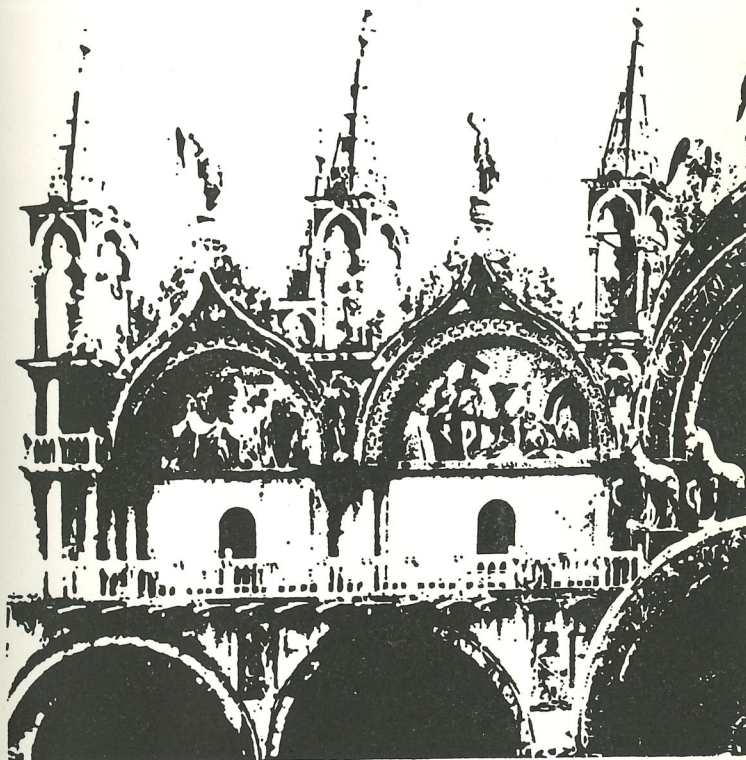
*Corelli, apres son entouziisme s'endort; et sa troupe
joue le sommeil suivant;*

*Les muses réveillent Corelli; et le placent auprès
d'Apollon.*

Remerciement de Corelli

holland festival '70

Barok in Venetië



**Een van de indrukwekkendste
meesterwerken uit de 17e eeuw**

**Messa concertata van
Pier Francesco Cavalli
voor 2 koren, 2 orgels en solisten**

uitgevoerd door Het Nederlands Kamerkoor, Het Nederlands Operakoor en
Het Nederlands Kamerorkest o.l.v. Felix de Nobel.

Den Haag Kloosterkerk 20 juni 20.15 uur

Amsterdam Noorderkerk 5 juni 20.15 uur

Kaartverkoop:

Voor de Kloosterkerk in Den Haag aan de Kurzaal te Scheveningen
dagelijks van 10 tot 18 uur, telefoon 512401, f 8,—

Voor de Noorderkerk te Amsterdam aan de kassa van het Concertgebouw
dagelijks van 10 tot 15 uur, telefoon 718345, f 8,—

Alarius Ensemble



Alarius Ensemble van Brussel

Janine Rubinlicht	<i>viool</i>
Sigiswald Kuijken	<i>viool, basgamba</i>
Wieland Kuijken	<i>basgamba</i>
Robert Kohnen	<i>klavecimbel</i>

Het Alarius Ensemble is sinds 1958 werkzaam (sinds 1964 in zijn huidige samenstelling). Het stelt zich tot doel de zogenaamde barokmuziek op een historisch-levendige manier te hercreëren door middel van originele instrumenten uit de Baroktijd en met gebruik van de toenmalige (expliciete en impliciete) conventies qua uitvoeringspraktijk.

Het Ensemble concerteerde in België, Nederland, Frankrijk, Duitsland, Engeland, Italië, Spanje, Tsjechoslowakije, Denemarken, Zweden, Oostenrijk, Canada en de Verenigde Staten van Amerika (april 1969); in deze landen werden concerten gespeeld en opnamen (Radio, TV) gemaakt.

Het instrumentarium van het Ensemble:

- viool uit Venetiaanse school (Busan?) 18e eeuw
- viool uit Bresciaanse school 17e eeuw
- (beide teruggebouwd in originele Baroktoestand)
- Viola da Gamba van Pierre Prévost (Parijs 1634)
- Viola da Gamba uit Zuid-Duitsland 18e eeuw
- Klavecimbel Rainer Schütze 1966 (copie van een Vlaams 17e eeuws model)
- Klavecimbel Joh. Dulken 1755 (Antwerpen, 2 klavieren)



Diskantgamba (5 snaren) Louis Guersan (Parijs 1751)
2 originele vioolbogen (Frankrijk, begin en midden 18e eeuw)
1 originele gambaboo (Italië, 18e eeuw)

Alle strijkinstrumenten zijn (voor de hogere snaren) met darmsnaren bespannen. Diapason ca. $\frac{1}{2}$ toon onder modern.

Muziek aan het hof van Lodewijk XIV en XV

Sedert het begin der zestiende eeuw tot diep in de achttiende lag het middelpunt van het Europese muziekleven bij de vorstenhoven. Zij waren het die de belangrijkste musici tot zich trokken. Ze hadden deze leidende rol overgenomen van de kerk, — die zich evenwel op meerdere plaatsen, en niet slechts dáár waar ze met de hoven verbonden was, had kunnen handhaven; denken wij, bijvoorbeeld, aan de San Petroniokerk te Bologna, die een hoofdrol heeft gespeeld in de ontwikkeling van de strijkmuziek.

De grondslag voor de bloei der hofmuziek, die haar hoogtepunt beleefde in de Barok en het Rococo, werd gelegd door de muziekbeoefening aan de Italiaanse Renaissance-hoven. Prototypen hiervan vindt men in die van Modena en Ferrara, waar het hertogelijke huis Este regeerde. Die bloei was in hoge mate afhankelijk van de belangstelling van de vorsten zelf. De meeste Italiaanse edelen waren geheel en al doordrenkt van de humanistische traditie. In de zestiende en zeventiende eeuw ziet men deze stijl nagevolgd aan vele koningshoven: aan de Spaanse te Madrid en Napels, in de Duitslanden aan de Habsburgse hoven te Innsbruck, Wenen en Praag en aan dat van Beieren in München, in Engeland vooral onder Hendrik VIII, Elisabeth, Karel I en Karel II, en in Frankrijk onder Frans I, Koningin Catharina de Medici en, vóór de beide Lodewijken van dit programma, Lodewijk XIII.

De geweldige persoonlijkheid van Lodewijk XIV, haar neerslag vindend in 'Versailles', was oorzaak, dat ook op het gebied der muziek het Franse hof allengs de toon aangaf voor alle hoven van Europa. De hofmuziek in Engeland in de tweede helft der zeventiende eeuw bijvoorbeeld, onder Karel II en Willem III, met haar hoofdmeesters Blow en Purcell, stond, evenals de rest van het hofleven, geheel in het teken van 'Versailles'.

Men moet de hofmuziek niet opvatten als een onafhankelijke, persoonlijke liefhebberij, maar haar beschouwen als een organisch deel van het hofceremonieel en van de hoffeesten. De hoge, goddelijke opvatting die Lodewijk XIV cultiveerde en symbolisch tot uitdrukking bracht in de architectuur, de sculptuur en de schilderkunst van Versailles en zijn tuinen, vond op geestelijk gebied een evenwaardige en grootse vertolking in de 'tragedie', zoals die door Corneille en Racine was geschapen, en in de muzikale weergave ervan, de 'tragédie lyrique', de schepping van Lully. Naast deze muzikale hoofdschotel vervulde echter de kamermuziek een uiterst vitale functie in het hofleven, vooral als 'entertainment' der vorsten tijdens en tussen hun dagelijkse beslommingen. Het programma van heden brengt uit dit repertoire van hofse kamermuziek géén specimina uit de eerste helft van Lodewijk XIV's lange regering (vóór omstreeks 1685), toen de leiding in handen had gelegen bij Louis Couperin (oom van François), Cambefort, Cambert en Lully, maar begint met werken van omstreeks 1685, toen de zware pronkstijl zich ging hullen in een verfijnder en lossere gewaad: de aanvang van het Rococo.

Muziek aan het hof van Lodewijk XIV en XV

Men kan het programma in twee even grote helften van eigen karakter delen: aan de ene kant de composities van Marais en Forqueray (de nrs 2, 3 en 5), aan de andere die van Rebel (de e's uit te spreken als in 'le bel') en François Couperin, d.w.z. in muziek van zuiver Franse richting en een Italianiserende. Dit is des te belangwekkender, omdat ook aan het hof de strijd zich aftekende, die de gemoederen in Frankrijk sedert ongeveer 1680 in vlam zette en eerst vijf en zeventig jaar later, na een laatste felle uitbarsting, een einde vond. In de eerste fase werd deze wisselende strijd aangeduid als 'la querelle des anciens et des modernes', 'de twist tussen de voorstanders van het klassiek-antieke ideaal en de modernen.' In wezen ging het hier om een crisis van de Franse geest, die altijd zijn classicistische natuur had beleden, maar sinds enige tijd zich bedreigd zag door de van buiten af aanstormende Barok, die in vele zaken de heerschappij van de antieke normen had afgezworen. Daar de nieuwe idealen van de muziek, evenals de andere trouwens, uit Italië kwamen, ontbrandde in klanken en in geschriften een hevige pro en contra ten aanzien van 'la musique française et la musique italienne', beginnend (1680) met de geschriften van de architect-schrijver-musicus Charles Perrault, en in stand gehouden door Ragueneau, Le Cerf de Viéville en anderen. In de instrumentale sector was hierbij de positie van de sonate cruciaal. De 'Italiaanse Sonate' met huid en haar overnemen, dat konden zij, die zich alleen als de rechtgeaarde Fransen beschouwden, niet. Nu gaf de Sonate veel minder dan de vocale muziek – opera, oratorium, cantate (zie ook hierboven) – reden tot principiële verzet van Franse zijde, dat immers zich vooral wierp op de woordbehandeling; bovendien kon ook de Franse gevoeligheid voor 'de vorm' weinig aanstoot nemen aan de Sonate, die juist in deze jaren door meesters als Corelli een duidelijke karakterisering ontving. De Franse weerstand tegen de Sonate is dan ook niet meer dan een consequente houding tegen de enthousiaste overname van Italiaanse muziek in het algemeen – maar sterk was die weerstand wel.

Het is dan ook niet verwonderlijk, dat, juist door het ontbreken van een principiële rechtvaardiging van het Franse verweer in deze, de Sonate door sommige jongere Fransen toch werd binnengehaald: toen de Italiaan Mascitti er in het begin der 90-er jaren in slaagde zijn Sonates in Parijs uit te geven, volgden hem snel enige Fransen, en niet de eersten de besten, maar latere hofcomponisten als Rebel (sonates uit 1695, maar eerst in 1712 gedrukt) en Couperin; alle drie echter trachtten de Italiaanse idealen met de Franse te verenigen. De principiëlen hielden vast aan de overgeleverde Franse vormen: de danssuite – hoezeer ook in evolutie (zie hierbeneden) – en het kleurige karakterstuk. Marais en Forqueray zijn daarvan in dit programma de vertegenwoordigers.

Marais, evenals de jongere Forqueray, voortgekomen uit de streng Franse school van Lully – die ten onrechte nog altijd door velen wordt gezien als een muzikaal 'onechte' Fransman, alleen omdat hij Italiaan van geboorte was – demonstreerden hun Fransgeaardheid bovendien nog door hun hoofd-instrument: de 'basse de viole', die zich opstelde tegenover de voornaamste vertolker van de sonate, de monodische 'violino'. De hernieuwde grote bloei van de 'archaische' basgamba is geheel te stellen op naam van Marais. Nadat het instrument in Frankrijk opnieuw in de belangstelling was gebracht door een zekere Hautman en diens leerling Sainte-Colombe, heeft Marais, op zijn beurt leerling van Sainte-Colombe, de 'basse de viole' door zijn genie en in zijn hoedanigheid van hofmusicus, verheven tot een vertolker van de hofmuziek en een aristocratisch herensolo-instrument 'par excellence', zoals Philibert dat in dezelfde jaren met de 'flute traversière' had gedaan.

Echt Frans is de 'Tombeau', een 'muzikaal grafmonument', de instrumentale voortzetting van de middeleeuwse Déploration en de Epitaphe. Een der eersten zo niet de eerste die een dergelijke instrumentale grafhulde componeerde was Louis Couperin, daarmee waarschijnlijk de schepper zijnde van dit hofgenre. Marais zou er, een jaar na de Tombeau de Monsieur Meliton, een schrijven voor zijn leermeester Lully. Beroemd waren ook de Tombeau van de grote hofluitspeler Denis Gaultier voor de organist Charles Racquet (1664) en die door de hofgitaar Robert de Visée voor zijn leermeester 'Francisque' Corbetta (ca 1681).

De Franse voorliefde voor het klanknabootsende, programmatische muziekstuk – Jannequin's beroemde chansons uit de tijd van Frans I klonken nog na – vindt men terug in Marais andere programmastuk. Veel later, tijdens de Régence in 1723, componeerde hij het klankstukje met locale sfeer: de Sonnerie, het klokgelui van een van Parijs' meest populaire centrale kerken, de Sainte Geneviève du Mont, gewijd aan Parijs' patrones, en parochiekerk van Marais. Deze kerk werd dertig jaar later vervangen door Soufflot's architectuur, sinds lange tijd omgedoopt als 'Panthéon.'

Ook de danssuite werd hoe langer hoe meer omgevormd tot een suite van muzikale karakterschetsen: Forqueray tekende aldus portretten van de componist Rameau, de violist Guignon, en andere personen. Of Rameau, die op zijn beurt een stuk 'La Forqueray' voor clavecin schreef, de 'violiste' Antoine Forqueray of diens verwant, de bekende organist Nicolas-Gilles Forqueray (sedert 1740 verbonden aan de Saint-Merry) bedoelde, is niet uit te maken. Forqueray's suite, die alleen in een ongedateerd handschrift wordt bewaard, moet, gezien de namen van Rameau en Guignon, omstreeks 1740 gecomponeerd zijn, d.w.z. in de allerlaatste bloeijaren van de basse de viole, die in deze jaren, ondanks Hubert le Blanc's in 1740 bij Pieter Mortier in Amsterdam uitgegeven 'Defense de la basse de viole, contre les entrepoises du violon et les prétentions du violoncel' (hier spreekt nog een Franse purist van de oude stempel!), de vlag ging strijken voor de genoemde vermaledijde 'Italiaanse' instrumenten.

Nu de 'Italianisanten' Rebel en Couperin. Rebel, enige jaren ouder, gaf twee bundels trio- en solosonates uit in 1712 en '13, maar had deze reeds in 1695 gecomponeerd.

Couperin schreef zijn eerste sonates ook vóór 1700; de trionsonate 'L'Impériale' is na 1714 ontstaan en werd door de componist, samen met enige van de oudste sonates uitgegeven in een bundel waarin 'Les Nations' de revue moesten passeren. 'L'Impériale' moest het beeld oproepen van het door de Habsburgse Keizers bestuurde Oostenrijk.

Ofschoon een zevendelige 'Grande Sonade', is het laatst te spelen stuk evenzeer een programmatisch, toonschilderend, illustrerend werk. De smelting van Franse en Italiaanse elementen komt eveneens tot uiting. Behalve voor Corelli, Italië's grootste vioolmeester, schreef Couperin een jaar later (1725) nog een 'Apothéose' ter viering van de grootste Franse meester vóór de toen nog onbekende Rameau en Couperin zelf, Jean-Baptiste Lully.

Pieter Fischer

